

الفنون الشعبية



العدد ١٨

يناير - فبراير - مارس

١٩٨٧

الثنى ١٠٠ قرش



الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة :

أ. د. سمير سرحان

مستشار التحرير :

أ. د. عبد الحميد يونس

الإشراف الفنى :

أ. عبد السلام الشريف

رئيس التحرير :

أ. د. أحمد على مرسى

مدير التحرير :

أ. صفوت كمال

مجلس التحرير :

أ. د. حسن الشامى

أ. د. سمحة الخولى

أ. عبد الحميد حواس

أ. فاروق خورشيد

أ. د. ماجدة صالح

أ. د. محمد الجوهري

أ. د. محمد محبوب

أ. د. نبيلة ابراهيم



العدد الثامن عشر

يناير - فبراير - مارس ١٩٨٧

الفهرس

الصفحة

- هذه المجلة + ٣
- + سمير سرحان .
- مجلتنا تعود ٤
- + عبد الحميد يونس .
- هذا العدد ٦
- + المحرر .
- استلهم عناصر من الفولكلور ١١
- + صفوت كمال .
- الشخصيات التاريخية في سيرة الظاهر بيبرس ٢١
- + قاسم عبده قاسم .
- التقنية الشفوية للمشهد الملحمي ٣٦
- + أحمد عثمان .
- نصوص شعبية ٥٠
- + صلاح الراوى .
- الفوازير : وظيفتها وبنائها اللغوى ٦٠
- + نصر أبوزيد .
- الزمان والانسان فى الأدب الشعبى المصرى ٦٧
- + أحمد على مرسى .
- الحلى الشعبية النوبية ورموزها ٨٨
- + على زين العابدين .
- حرفة السروجية عبر العصور ٩٣
- + زينب عبد الفتاح صبره .
- الطفل واحتفالات مصر وأعيادها ١٠٣
- + شوقى عبد القوى عثمان .
- لعب الأطفال بين الاستيراد والاستلهم ١١٥
- + وداد حامد طلبة .
- مؤتمر فنون وثقافة البوادرى ١٢٤
- + محمد حسين هلال .
- نصوص من الموال ١٣٠
- + عبد العزيز رفعت .
- الرسوم التوضيحية للفنان : محمد قطب
- الصور الفوتوغرافية : - وداد حامد طلبة
- أنور عبد العزيز مطر
- محمد حسين هلال
- صور الغلاف مهداة من المهندس اسماعيل السيد
- رئيس مجلس ادارة شركة ايتال جروب .
- اختيار وتصوير : وداد حامد طلبة
- ١ - سيدة من بدو الساحل الشمالى الغربى ترتدى غطاء الرأس « عصبة » ويزين الأنف « شناف » (١٩٨٢)
- ٢ - سيدة من بدو شمال سيناء ، ترتدى الثوب التقليدى بتطريزه المتميز وتزين بالحلى الشعبية الشائعة فى المنطقة . (١٩٨٢)

هذه المجلة

بقلم : الدكتور سمير سرحان

تعود لتصدر - بهذا العدد - احدى المجلات الثقافية ذات المستوى الرفيع ،
وهي بهذه العودة ، تستأنف دورها الرائد في التعريف بالاثورات الشعبية ، والتأكيد
على أهميتها في ثقافتنا المعاصرة .

وليس من قبيل المصادفة أن يصدر هذا العدد أيضا في يناير ١٩٨٧ ، فقد
صدر العدد الأول من المجلة في يناير ١٩٦٥ . وهيئة الكتاب ، وهي تعيد إصدار
هذه المجلة ، إنما تتابع سياستها التي استنتجها من أجل إبراز الوجه المشرق للثقافة
المصرية العربية ، لتنضم هذه المجلة الى بقية المجلات المتميزة التي تصدرها الهيئة
من أجل تحقيق هذه السياسة . ولتكون احدى الهدايا التي تقدمها الهيئة للثقافة
والمتقنين مع مطلع العام الجديد .

لقد أثمرت هذه المجلة في الفترة الأولى لصداورها جيلا من المتخصصين في
الاثورات الشعبية على الصعيد العربي كله ؛ ولذلك كان حرصنا على أن تتواصل المجلة
الجديدة ، في شكلها وأسلوب عرض موادها مع ما كانت تنتهجه من خطة سابقة
للكشف عن مقومات الماثورات الشعبية المصرية والعربية وخصائصها . ولا يعني ذلك
بالطبع انكار الجهود العالمية في هذا المجال ، ومن هنا كان تأكيدنا لدور هذه المجلة في
تحقيق الاتصال والتواصل الحضارى مع الثقافات المختلفة والتعريف بها ، ايماننا منا
بأهمية هذا الاتصال الحضارى في عالمنا المعاصر . كما أن من أهداف هذه المجلة الى جانب
نشر الدراسات العلمية المتخصصة ، أن تقدم خدمة جليلة أخرى للدارسين والمبدعين بأن
تنشر نصوصا موثقة توثيقا علميا ، لكي تكون بين أيديهم ، ومن ثم يتحقق أحد
الأهداف التي تقوم هذه المجلة على تحقيقها ، ويتكامل دورها في إثراء ثقافتنا العربية
المعاصرة .

ولسوف يكون التفاف القراء حول هذه المجلة دافعا للقائمين على أمرها من أجل
تحقيق الأهداف التي تعود المجلة لتنهض بها ، وتقديم خدمة ثقافية متميزة يحتاجها
مجتمعنا في سعيه لتأكيد ذاته ، ومواصلة مسيرته التي لم تنقطع عبر التاريخ من أجل
البناء . . بناء الانسان وخيره ورفاهيته وتقدمه .

د. سمير سرحان



مجلة العودة ..

بقلم: الدكتور عبد الحميد يونس

لم نعد في حاجة الى التعريف بالتراث الشعبى وجمعه وتصنيفه ودراسته ، ذلك لان الثقافة ، بالمفهوم العام هى القوام الانسانى للفرد والمجموعة . ومن هنا ظهرت مجلة الفنون الشعبية ، التى صدر العدد الاول منها فى يناير سنة ١٩٦٥ . وقامت برسالتها الايجابية ، لتكون حلقة بارزة من حلقات حياتنا الفكرية والفنية . واسهم فى تحريرها الكثيرون من المتخصصين والمحبين للتراث الشعبى . واصبحت هذه المجلة بمثابة القلب النابض بحياة المجتمع العربى ، بصفة عامة ، والمجتمع المصرى بصفة خاصة . وتعد هذه المجلة رائدة فى مجال الفنون الشعبية . وهى التى تفخر بانها دعت الى انشاء معهد للفنون الشعبية ، الذى يحقق الدراسة ويوصلها ، ويعد الاجيال المتعاقبة للكشف عن معالم تراثنا الشعبى الاصيل .

وكل الدارسين لتراثنا الشعبى يذكرون مدى الاهتمام بهذه المجلة ، والاقبال عليها ، والافادة منها . وهى الحقيقة التى تسجلها الرسائل المتعددة ، التى ظلت تصل الى هيئة تحريرها من القراء والدارسين فى مختلف بقاع العالم . وانا من ناحيتى اسجل ان متخصصين كثيرين ظلوا يبعثون الى باعتبارى من الذين يساهون فى تحرير المجلة ، وان بعض هذه الرسائل كانت ترد الى حتى بعد ان توقفت المجلة عن الصدور .

واتسع مجال الاهتمام بالتراث الشعبي في عالمنا العربي ، فانشئت مراكز لدراسة هذا التراث في العديد من البلاد العربية . وأعانت هذه المبادرة الواقعية الحية على استكمال الدراسات الانسانية ، ووضع التراث الشعبي في مكانه الجدير به من هذه الدراسات .

وظهرت مجالات متخصصة أيضا في ربوع مختلفة من الوطن العربي الكبير ، نذكر منها مجالات « التراث الشعبي » في العراق « والفنون الشعبية » في الأردن « والمأثورات الشعبية » في قطر .

ومن أبرز وظائف مجلتنا هذه أنها تسجل أو تلخص الدراسات الميدانية ، التي ينهض بها الفريق المتخصص في جوانب مختلفة من التراث الشعبي ، كالعادات والتقاليد والآداب والفنون الشعبية ، وإبراز الوثائق أو الصور الخاصة بملامح مجتمع ، له مقوماته وخصائصه .

ثم ان هناك تلخيصا وافيا للمقالات والدراسات باللغة الانجليزية لكي يستطيع الدارسون غير العرب الاطلاع على هذا الجهد العلمي والفني ، وهو ما يشمر ، في الوقت نفسه ، دراسات مقارنة ، تعين على الكشف عن الأصالة ، من ناحية ، وعن وجوه التأثير والتأثير ، بين مختلف البيئات ، من ناحية أخرى .

وظلت الحاجة الى صدور هذه المجلة قوية ومؤثرة ، لأن الرأي العام الفكري ، استمر يحس بالحاجة الى مواصلة التعبير عن وجدانه الشعبي ، وهو اليوم يعيد اصدار هذه المجلة ، لتكون استعادة لهذا الجهاز ، الذي لا يمكن أن يستغنى عنه ، بعد أن اعترفنا بأن التراث الشعبي هو الجانب الأكبر من ثقافتنا العريقة المتواصلة .

ومجلة الفنون الشعبية ، اذ تعود الى الصدور ، تؤكد قيمة تراثنا الشعبي ، وتعمل في الوقت نفسه على تحقيق الخطوات الإيجابية في الكشف عنه ، وجمعه وتصنيفه ودراسته ، الى جانب تقديمه الى المتعلمين الذين كانوا يجهلونه ، أو يستعلون عليه . واننى لأشعر بالسعادة الغامرة في هذه اللحظات ، التي أتيج لى فيها أن أسجل عودة هذه المجلة الى الصدور ، ونهوضها برسالتها الإيجابية ، في حياتنا الثقافية . وحسبى أن أحس ، في الوقت نفسه ، بغبطة المتخصصين في التراث الشعبي بخاصة ، والمشفوقين به ، والمبدعين من الفنانين والأدباء الذين يستلهمون هذا التراث ، بعامة . ومن حقهم أن يسجلوا في هذه المجلة ثمرات أبحاثهم ، ونتاج قرائحهم ، الى جانب إبراز الشواهد والوثائق التي تعرض ملامح الوجدان الشعبي في مختلف بيئاته ومراحله .

وسأجد من ناحيتي الفرصة المتاحة لكي أواصل جهدي في هذا المجال ، الذي أعيش به وته .

هذا العدد

يأتي هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية ، بعد غيبة . لتستأنف المجلة ، دورها الرائد في تأصيل الاهتمام العلمي بمآثوراتنا الشعبية ، جمعاً ، وتصنيفاً ، ودراسة ، واستلهاماً ، وإبداعاً .

ولعله مما يسعد الذين تابعوا هذه المجلة منذ بدايتها ، أن كثيراً مما دعت اليه قد تحقّق على النصّيين المصري والعربي ، فقد دعت المجلة على لسان أستاذنا الجليل الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس الى انشاء المعهد العالي للفنون الشعبية ، في إطار أكاديمية الفنون ، ليقوم بدوره في التأصيل والبحث العلمي من ناحية ، وفي إعداد المتخصصين الذين ينهضون بجمع المآثورات الشعبية ودراساتها من ناحية أخرى ، وقد أنشئ المعهد العالي للفنون الشعبية عام ١٩٨١ .

ودعت هذه المجلة الى الاهتمام بدراسات المآثورات الشعبية على مستوى الجامعات العربية ، ذلك أن معظم هذه الجامعات - فيما عدا جامعة القاهرة وعين شمس - لم تكن قد اعترفت بعد بأهمية هذه الدراسات . ولعله مما يبهج النفس ، ويسعد العقل ، أن تنتشر دراسات المآثورات الشعبية في كل الجامعات العربية تقريباً ، وأن تحظى بالاحترام اللائق بها .

كما دعت المجلة أيضاً الى انشاء مركز عربي قومي للمآثورات العربية ومراكز محلية ، وقد تحقّق انشاء كثير من المراكز المحلية في معظم الاقطار العربية . كما ظهرت نواة لمركز عربي يضم سبع دول عربية ، هو مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ، (ومقره الدوحة - قطر) ، وهو يسعى لأن يحقق هذا الهدف الكبير الذي دعت اليه المجلة .

ولا يمكن أن يتجاهل المهتمون بالمآثورات الشعبية ، زيادة هذه المجلة بين المجالات المتخصصة ، وهو ما كان له أثره في استمرار اصدار مجلة التراث الشعبي العراقية ، وظهور مجلة الفنون الشعبية الأردنية (توقفت الآن عن الصدور) ثم مجلة المآثورات الشعبية التي تصدر عن مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية . كما لا يمكن أن ينكر أثر هذه المجلة ، في أن تولي المجالات العربية ذات المستوى الرفيع جانباً من

اهتمامها - في فترة توفف المجلة - للدراسات الخاصة بالماثورات الشعبية ، ونخص بالذكر مجلة عالم الفكر (الكويت) التي خصصت عدة أعداد لتناول قضايا الماثورات الشعبية العربية .

نقد تحقق كل ذلك خلال السنوات العشر الأخيرة ، والمجلة متوقفة عن الصدور ، ولكن البلدة الطيبة في الأرض الطيبة ، تبقى ، وتزهر ، وتثمر ، ما ينفع الناس . . ومن هنا كان حرصنا على أن يكون هذا العدد هو العدد الثامن عشر ، فنحن لا نبدأ من فراغ ، وبذلك نتحقق روح الماثورات الشعبية لهذا الشعب العريق التي تدعو اليه التواصل والتكامل .

ورأى أن السيرة اعتنت به عناية خاصة ، وأنه أقرب الشخصيات التي حفلت بها السيرة ، إلى الصورة التاريخية . أما « عز الدين أيبك » فقد اتخذت منه السيرة موقفا عدائيا ، لما رآه الفنان الشعبي فيه من عدوانية وانتهازية بالاضافة الى وقوفه ضد الظاهر بيبرس . ويخلص الدكتور قاسم الى عدة حقائق مهمة ، أولها لتأكيد على أن الفنان الشعبي ليس « ورخا ، وإنما هو يوظف الأسماء والأماكن والأحداث اتاريخية لخدمة هدفه الفني فحسب وثانيها أن البناء الفني للبطل في المفهوم الشعبي يكتسب أهمية خاصة حين يكون البعد الديني العاطفي من أبرز أبعاد الشخصية وثانيها أن السيرة تحثي بالشخصيات التاريخية التي لعبت دورا لصالح الناس ، واتخذت موقفا عدائيا ضد من عملوا على الاضرار بالمصالح العامة .

وتأتى دراسة الدكتور شوقي عبد القوى لتمزج بين تخصصه في التاريخ وفي الماثورات الشعبية ، ولتقدم لنا جانبا من تراثنا الشعبي الذي يتمثل في احتفالات المصريين بأعيادهم ومناسباتهم العامة والخاصة في الفترة التي تسبق دخول العثمانيين .

ويشير الدكتور شوقي في دراسته الى مشاركة المصريين بجميع طوائفهم في الاحتفال بمختلف الأعياد ، والمناسبات ، كعيد الشهيد لدى المسيحيين ، وعيد النوروز ، ويصف المهرجان الكبير الذي يصاحبه والشكل التمثيلي الهزلي الذي يقوم به « أمير النوروز » .

ويحتوى هذا العدد عدة دراسات متنوعة ، تلتقى كلها حول الماثورات الشعبية وقضاياها بطبيعة الحال ، ولقد حرصنا في هذا العدد الصعب - لكثرة ما قدم لنا من دراسات متميزة - أن نقدم بعض الأكاذبة الذين نعتز بهم ، والذين كسبتهم الماثورات الشعبية الى جانبها ، فأصبحوا أكثر حماسا لها ، واهتماما بها من وجهة نظر التخصصات العلمية التي يصدرون عنها .

فالأستاذ الدكتور قاسم عبده قاسم
أستاذ متميز متخصص في الدراسات التاريخية ومهتم بالتاريخ الاجتماعي ، وتاريخ الناس العاديين ، ومن هنا جاء اهتمامه بالماثورات الشعبية ، وخاصة السير الشعبية التي يضعها في مصاف الوثائق التاريخية التي يعتمد عليها المؤرخ ، والتي اتفق المتخصصون على صحة الاعتماد عليها . وهو يقف عند سيرة الظاهر بيبرس ، لينظر في الشخصيات التاريخية التي حفلت بها السيرة ، وكيف قدمها الفنان الشعبي ، بما يخدم الهدف الاجتماعي والثقافي للسيرة ، ويبرز دور الانسان المصري العادى الذى أهمله المؤرخون . ومن الشخصيات التاريخية التي تناولتها السيرة « صلاح الدين الأيوبي » الذى تصرف الفنان الشعبي بحرية كاملة تجاهه ، وتجاه الوقائع التاريخية التي ارتبطت به ، وكذلك « شجرة الدر » التى صورها الخيال الشعبى على نحو يكاد يختلف تماما عما سجله المؤرخون عنها . ووقف الدكتور قاسم عند شخصية الملك الصالح نجم الدين أيوب ،

كما يقف عند الاحتفال بوفاء النيل ، وكذلك الاحتفال بهوسم الحج ودوران المحمل في شوارع القاهرة ، وبقدوم شهر رمضان وغير ذلك من مواسم وأعياد ، لعل أهمها بالطبع عيد الفطر والأضحى ، والاحتفال بمولد النبي صلى الله عليه وسلم ، وما يصحبه من مظاهر ، ما زال الكثير منها باقيا الى الآن .

أما الدراسة الثالثة للأستاذ الدكتور أحمد عثمان وهو أستاذ متخصص في الدراسات اليونانية واللاتينية ، فهي تضيف بعدا جديدا الى هذا النوع من الدراسات ، إذ يتناول الدكتور عثمان في دراسته حول « التقنية الشفوية للمنشد الملحمي » قضية الأداء في الآداب القديمة ، حيث كانت هذه الآداب في مجملها تنقل شفاهيا . وهو يقدم مجموعة من الأدلة الواضحة تؤكد هذه الشفاهية من خلال تحليله للغة ملحمتي هوميروس الشهيرتين الإلياذة والأوديسة ، وأسلوبهما . ويذهب الى أن المصادر القديمة تثبت أن هذه الآداب تنبع من عدة مصادر مما يوضح بجلاء أنها تمثل نهرا ثريا متدفقا ذا رواقد عدة ، ظلت تصب فيه ، وتثريه حقبة طويلة من الزمن . واهتم الدكتور عثمان بعناصر الأداء في الملحمتين الشهيرتين وهي ، النص والراوي والجمهور ، ليقدم صورة واضحة لعلاقات هذه العناصر ببعضها البعض ، ومدى فاعليتها ، وأثرها على صياغة النص ، كما قارن ذلك بالروايات الشفاهية في بعض المجتمعات الأفريقية ، لكي يقدم لنا صورة لثقافة شفاهية ، تقرب الى أذهاننا صورة المجتمع الهوميرو في اليونان القديمة . وتأتي دراسة الدكتور نصر أبو زيد عن « الفوازير وظيفتها وبنائها اللغوي » لتعتمد المدخل اللغوي سبيلا الى الكشف عن خصوصية بناء الفزورة ، وخصوصية الوظيفة التي تؤديها وتميزها عن غيرها من الأنواع الشعبية الأخرى كالنكتة والمثل وغيرها . وهذه الدراسة على صغر حجمها رائدة في هذا المجال الذي نفتقد الاهتمام به ، ومن هنا تأتي قيمتها من ناحية ، ومن

ناحية أخرى من زاوية المنهج الذي استخدمه إذ يرى أن الوظيفة المركبة التي تحققها الفزورة ، إنما تتحقق من خلال وسيلة لغوية ، يطلق عليها علماء اللغة الالتباس . وهو هنا ينبه الى أن غموض اللغة الذي قد يكون ملحوظا في الفوازير ليس غموضا حقيقيا ، بل هو غموض قائم على نوع من الاتفاق الضمني بين قائل الفزورة ، ومتلقيها وأن لذة الاكتشاف والتنوير تتحقق للمتلقى عندما يتكشف الغموض الدلالي والتركيبى لعبارة اللغز أو الفزورة ، كما يؤكد على الوظيفة الاتصالية للفزورة الى جانب الوظائف الأخرى من إثارة الدهشة ، وتحقيق المتعة الذهنية والنفسية وغيرها ، وأثر كل ذلك على بناء الفزورة ووظيفتها .

أما الأستاذ صفوت كمال وهو على رأس الجيل الثاني بعد جيل الرواد أمثال الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس والاستاذة الدكتورة سهير القلماوى والمرحومين الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهواني والأستاذ أحمد رشدي صالح ، فيتناول موضوعا يشور حوله الجدل ويحتدم لحصوبته وحيويته وهو « استلهام عناصر من الفولكلور في الإبداع الفني الحديث » .

وهو يحدد منذ البداية طبيعة المشكلة التي تتبلور في عدم خضوع كثير من عمليات الإبداع الفني الحديث المعتمدة على عناصر وموضوعات فولكلورية لأسس نظرية تصدر عنها أو أصول تقوم عليها ، ومن ثم تظل المشكلة قائمة في المجال النقدي وفي مجال الحوار بين الفنانين أنفسهم ، وبينهم وبين الدارسين المتخصصين والنقاد الذين يرون أن مواد الإبداع الشعبي مجال خصب للكشف عن مقومات ومكونات الثقافة المصرية .

ويشير في هذا الصدد الى أن تراثنا العربي ، والتراث العالمي أيضا يتضمن كثيرا من الموضوعات التي استلهمت من التراث الشعبي على مر العصور . ويكفي أن ننظر في تراث الأصمعي والملاحظ

والأصفهاني وابن خلدون والقلقشندي وغيرهم
لنكتشف جذور هذا الاهتمام .

ويركز الأستاذ صفوت كمال على مجموعة
من المعايير التي تميز عملية لاستهلاك مثل
التواصل الثقافي في الابداع الفني ، والثبات
والتغير في الابداع الشعبي ، ليخلص في
النهاية الى أن هذا الاستهلاك لا يهدف الى
الحفاظ على تلك العناصر كما هي وانما هي
في جوهرها عملية معقدة تهدف الى الكشف
عن القدرات الابداعية للشعب ، دون تقوقع أو
انغلاق .

ويقدم الدكتور على زين العابدين دراسته
عن « الحل الشعبي النوبية ورموزها » مؤكدا
على ما للحل الشعبية وطرق صياغتها من
أهمية في التعرف على عادات المجتمع وثقافته
اذ أنها تحمل الكثير من سمات البيئة والمجتمع
الذي ينتجها ، ورموزه ومعتقداته وهو يركز
في دراسته هذه على الحل التي تقدم في
مناسبة الخطبة والزواج . ويعدد أسماء هذه
الحل واستخداماتها كما يشير الى اهتمام
المجتمع النوبى بالحل الذهبية خاصة لارتباط
ذلك في نظريهم بالطهارة .

وتأتى دراسة الأستاذ زينب عبد الفتاح
عن « حرفة السروجية » لتلقى الضوء على هذه
الحرفة التي نسيت وأهملت ، وتقدم رسدا
تاريخيا لها ، والدوافع التي قامت من أجلها ،
وارتباطها ببعض الحرف الأخرى كالنسيج
والأشغال المعدنية ، وصناعة المهاميز ، ومشابك
الأربطة ، ودبغ الجلود ، مع الربط بين كل
ذلك والعادات السائدة في كل عصر .

وتكشف الأستاذة زينب عن أن هذه
السروج كانت تحمل منذ أقدم العصور رموزا
تفصح عن مكانة الفارس والفرس ، كما
أبرزت غاية ما وصلت اليه تلك الحرفة في
مصر ، وخاصة في عصر الفاطميين الذين
اهتموا بهذه الصناعة ، وافتنوا في تزيين
سروجهم ، حتى أن بعضها كان من الذهب
والفضة الخالصين ، وأنهم خصصوا لها
حرفا خاصة .

وكان لابد أن يكون للطفل نصيب من
اهتمام هذا العدد ، خاصة ، أن الاهتمام
بالطفل يتصاعد عاما بعد عام ، وتعد
الندوات والمؤتمرات المتخصصة حول تربيته
وثقافته وما الى ذلك . ومن هنا جاءت دراسة
الأستاذة وداد حميد عن « لعب الأطفال
بين الاستيراد والاستهلاك » لتثير قضية
خطيرة وهي امتلاء السوق المصرية والعربية
بالعاب أطفال ليست من انتاج هذه الثقافة ،
وأن هذا يشكل خطرا كبيرا على الروح
الابتكارية للطفل المصري والعربي التي تستلهم
الموروث ، وتراعى البيئة في تشكيلها
لألعابها الشعبية ، والأستاذة وداد بحماس
شديد تقيم الدليل على أن الطفل المصري مازال
يصنع بخاماته المحلية البسيطة ألعابا من
إبداعه وابتكاره ، وقدمت نماذج لها ، ودعت
المهتمين بثقافة الطفل الى بحث كيفية استهلاك
عناصرها ، ليقدموا للطفل المصري لعبات
تناسبه وتسهم في الحفاظ على تنافسه مع
بيئته وثقافته وتدعم في الوقت ذاته احساسه
بذاته ، وبناءه الثقافي ، وتأكيد وجوده .

ويكتب الأستاذ الدكتور أحمد مرسى عن
علاقة الإنسان بالزمان ، كما يصورها الأدب
الشعبي ، معتمدا في المقام الاول على استقراء
النصوص الشعبية ذاتها محاولا أن يقدم
مدخلا لدراسة هذا الموضوع المهم ، وهو
يرى أن وعي الإنسان بذاته لا ينفصل
عن وعيه بالزمان ، وعلى ذلك يحتل الوعي
بالزمان مقدمة العناصر التي تشكل وجدان
الإنسان ، وأن هذا يبدو واضحا معبرا عنه
في الحكايات الشعبية وفي السير والمواويل ،
والأمثال وغيرها من أشكال الابداع الشعبي
وعرض الكاتب للجوانب الرئيسية للزمان
كما تتضح في بعض الأنواع الشعبية ، كما
حاول دراسة علاقة هذه العناصر بعالم الخبرة
والوجود الانساني كما تصوره الثقافة
الشعبية التي اختزنها عقل الجماعة ، وانعكاس
ذلك على سلوك الأفراد وتعبيرهم عن أنفسهم .

كما تبدأ المجلة تجربة جديدة هي تقديم مجموعة من النصوص الشعبية الموثقة في هذه العدد لكي تكون بين أيدي الدارسين والباحثين وأسندت المجلة هذه المهمة إلى الأستاذ صلاح الراوى الذى قدم فى هذا العدد مجموعة من النصوص الشعبية الموثقة التى تعرف بفن « الواو » وهو فن شائع فى الصعيد الأعلى يحتفى به الناس ، وما يزالون يروونه ويعبرون من خلاله عن كثير من خنجات أنفسهم وعلاقاتهم ومثلهم .

المحرر

ولم يكن ممكنا ونحن نعد لهذا العدد أن نتجاهل حدثا ثقافيا وفنيا بارزا ، هو المهرجان والمؤتمر النوعى الأول لفنون وثقافة البوادي الذى عقد فى العريش بشمال سيناء فى الفترة من ٦ الى ١٥ ديسمبر ١٩٨٦ ، ومن ثم يقدم الأستاذ محمد هلال عرضا لاهم ما دار فى المؤتمر من أبحاث والمهرجان الذى تولت الثقافة الجماهيرية ، ومحافظة شمال سيناء اقامته ، وأسهم فيه عدد كبير من الدارسين والفنانين ، وفرق الرقص الشعبى لسبع محافظات ، التى قدمت عروضها أثناء المهرجان ، ولاقت اقبالا جماهيريا كبيرا .

مجلة الفنون الشعبية
مجلة فصلية
تصدر كل ثلاثة شهور

الثمن : ١٠٠ قرش

أو ما يعادلها ، مضافا اليها مصاريف البريد

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

ت : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٦٤٩



استلها من عناصر الفولكلور في الإبداع الفني الحديث

صفوت كمال

لقد كانت وما زالت عملية استلها ، أو استخدام ، أو اقتباس عناصر ، أو مواد أو موضوعات من الفولكلور المصري في الإبداع الفني الحديث ، وبمختلف وسائل هذا الإبداع الفني ، موضع حوار دائم بين الفنانين أنفسهم الذين ينتهجون هذا النهج ، وبين الباحثين والدارسين الذين يرون في مواد الإبداع الشعبي مجالا خصبا للكشف عن مكونات الثقافة المصرية ، بتراتها ومآثراتها الشعبية كما ظل الحوار مستمرا بين النقاد والمتقنين حول ما قدمه الفنانون المحدثون من أعمال فنية على اختلاف تنوعها ، وتنوع موضوعاتها ، وهدى أصالة هذه الأعمال الفنية المحدثّة التي تعتمد في موضوعاتها على عناصر أو موضوعات من المآثرات الشعبية المصرية .

لقد أتيت لي الفرصة أكثر من مرة - منذ بداية النصف الثاني من هذا القرن ، للاستماع أو المشاركة في المحاورات الجادة حول أصالة الموضوعات التي تقدمها الفرق الاستعراضية أو فرق الفنون الشعبية ، أو بعض الأعمال المسرحية ، أو ما يقدمه بعض الكتاب والأدباء والشعراء من صياغات جديدة لنماذج من الإبداع الشعبي أو عما قدمه الفنانون التشكيليون من أعمال فنية ، تحمل في موضوعاتها جوانب واضحة المعالم من أنماط الإبداع الفني الشعبي ، أو استلهاهم مواضيع من السير والقصص الشعبية والعادات والتقاليد في أعمالهم الفنية الحديثة - إلى غير ذلك من موضوعات أو عناصر فولكلورية في أعمالهم الفنية الحديثة ، مع تنوع المدارس الفنية التي ينتمى إليها هؤلاء الفنانون وتعدد تخصصاتهم . وعلى الرغم من حيوية ما دار من حوارات وأهمية ما أثير من تساؤلات ، لم توضع بعد أسس محددة لعمليات النقد الفني أو التقييم ، التي يمكن أن تخضع لها عمليات الإبداع الفني الحديث والتي تعتمد على عناصر أو موضوعات من التراث الشعبي .

وكانت اجابتي الذاتية ، على ما أراه أو أسمعه أو أقرأه من إبداع حديث ينسب من حيث مجاله الفني إلى مجال المأثورات الشعبية ، هي في واقع الأمر تساؤل آخر وليست اجابة محددة ، وذلك من حيث هل يخضع هذا الإبداع الحديث لعوامل ومعايير التقييم الفنية من حيث انه « فن » أولا ؟ .. ثم ثانيا هل يعبر بحق عن مضمون من مضامين المأثورات الشعبية ؟ .

هل هو عملية فنية بكل مواصفات عمليات الإبداع الفني ، تصنيف إلى واقع المأثورات الشعبية ، إضافة جمالية وفكرية ، أم ان هذا العمل الجديد مجرد محاكاة وتقليد لأشكال من الإبداع الشعبي الفني دون ادراك لوظيفة هذا الإبداع أو معرفة دلالاته الاجتماعية وسياقه

التاريخي ... أم انه مجرد استغلال لشعبية هذا الإبداع ومحاولة من الفنان لاقتناص اعجاب الجمهور صاحب هذا الإبداع !! أم ان العملية كلها وفي حد ذاتها ، هي عملية مسخ وتزييف للإبداع الشعبي تحت اطار مصطلح الحديثة ، واستغلال ممقوت للمأثورات الشعبية ؟ هل الفنان بعمله الحديث هذا قدم فعلا مأثورات مجتمعه من خلال وعيه للمسئولية الفنية إزاء مجتمعه ، أم انه لجأ إلى المأثورات الشعبية كوسيلة من وسائل تغطية قصوره الفني ومحدودية ثقافته .

تساؤلات عدة كانت تفرض نفسها على تفكيري كلما تأملت عملا فنيا حديثا يعتمد في مادة موضوعه على عناصر أو مواد من الإبداع الشعبي سواء أكان هذا العمل من فنون الغناء والموسيقى أم من فنون الرقص أم من الفنون القولية التي تندرج تحت مفهوم الأدب من شعر ونثر ، أم من الفنون التشكيلية أو التطبيقية .

تساؤلات تحمل اجابات متنوعة واجابات تطرح أسئلة عدة مادامنا لم نحدد قواعد دقيقة للتقييم . ولم نتعرف بدقة على وظيفة وغايات الإبداع الشعبي نفسه ...

انها تساؤلات أطرحها كمحاولة للبحث عن أسلوب واضح في الحفاظ على الخصائص المتميزة في الإبداع الفني الشعبي ووقايتها من عبث العابثين .

كما ان اندفاع الفنانين المحدثين أو بعضهم إلى مجالات المأثورات الشعبية وموضوعاتها لتكون موضع ابداعهم الفني الحديث لا بد وأن يجعلنا نتساءل عن حقيقة هذا الاندفاع - هل هو اندفاع نحو البحث عن الأصالة أم هو انهيار بما يحمل هذا المأثور الشعبي من قوة التعبير وصدقه - أم هو اندفاع بدافع من حب الوطن والنظر القرمي . أم هو مجرد تعاطف من الفنان مع ذكريات مجتمعه وحنين عاطفي نحو

أشكال من التعبير ذات خصائص قومية أم هو مجرد انعطاف فى الحركة الفنية والثقافية المعاصرة نحو منابع يفترض فيها الفنان انها سهلة أو واضحة المعالم ..

أم ان العملية الادارية فى الابداع الفنى المصرى الحديث أعمق من ذلك كله فالفنان المصرى كما نعرفه من خلال أعماله القديمة على جدران المعابد والمقابر كان بطبيعته يميل الى تسجيل الحياة اليومية ، واستلهم واقع الحياة فى ابداعاته الفنية تصويرا ونحتا وأدبا ولولا ابداع الفنان المصرى القديم على مر العصور ما كان لنا ان نعرف الكثير عن الحياة المصرية .

كما أنه لولا عمليات الجمع والتسجيل والدراسة لأنماط وأشكال الابداع الشعبى المصرى فى مختلف قطاعاته الاجتماعية والمكانية ما كان لنا ان نتبين بوضوح مدى القدرات الابداعية لهذا الشعب الذى كانت وما زالت مسئوليته الانسانية هى صنع الحضارة والحفاظ عليها .

تساؤلات وتساؤلات ..

منها ما له اجابة واضحة ، ومنها ما يحوطه الزمان والتاريخ أحيانا بأغلفة تخفى اجاباتها - ومنها ما يكشف الزمان والتاريخ عن بعض اجاباتها ... أحيانا ...

ان المتأمل لواقع الاهتمام العلمى بتراث ومأثورات الشعوب يجد ان البداية كانت فنية قبل ان تكون بداية مقننة أو بنظر منهجى محدد .

بل ان عملية استلهم أو استخدام أو اقتباس عناصر من الفولكلور فى أعمال فنية عظيمة كانت هى الأساس فى اثاره الاهتمام بمواد الابداع الشعبى وهى عملية فنية لها تاريخها الطويل فى تاريخ الفن العالمى ... سواء كان ذلك فى أعمال الفنانين العظام من مصورين ونحاتين أو موسيقيين وأدباء أو فى دراسات ثقافات الشعوب ، وفى مختلف بلدان

العالم شرقه وغربه ... وعلى مر حقب التطور الحضارى للانسان .

وهو أمر تناوله مؤرخو الثقافة الانسانية بما تشتمل عليه هذه الثقافة من ابداعات فنية متميزة .

ولقد شهد عصر النهضة فى أوروبا وما تلاه من عصور اتجاهات فنية متنوعة وبخاصة فى النزعة الرومانسية واتجاه بعض الأدباء والفنانين الى ابداعات الناس العاديين والتعرف على فنونهم وعاداتهم وتقاليدهم ببساطتها أو أصالتها . والتعبير عنها بوسائل التعبير المختلفة وكذلك استخدام نفس المواد والوسائل التى يستخدمونها فى ابداعهم الفنى والتقليدى والشعبى .

كما شهد القرن الثامن عشر والتاسع عشر تحولا فى الدراسات الانسانية من حيث الاهتمام بالابداع الشعبى ، بأشباره تعبيرا قوميا يعبر عن فكر ووجدان الجماعة الانسانية فى بيئاتها المتميزة ، ومن حيث انه ابداع يعبر عما توارثه أبناء المجتمع تلقائيا من خبرة ثقافية حية ذات طابع متميز فى الثقافة الانسانية .

ولقد كانت جهود بعض الفنانين والأدباء العظام فى استلهم واستخدام واقتباس موضوعات أو عناصر من الابداع الشعبى فى الأعمال الفنية الكبيرة ، موضع تقدير علماء الفولكلور بل دافعا آخر للباحثين فى الكشف عن مجالات متنوعة ومتعددة من أشكال وأنماط الابداع الشعبى فى مجتمعاتهم .

كما كان لتلك الجهود الفنية دورها فى نشر الوعى القومى بتراث الشعوب والانتباه العلمى الى ما تتضمنه مأثورات الشعوب من قيم جمالية وفنية لم يلتفت اليها من قبل .

وهى قضية ليست بالجديدة فى الثقافة العربية . فكثير من أعمال المفكرين والأدباء العرب القدامى ، تذخر بمواد من المأثورات

الشعبية ويكفي الإشارة الى الاصمعي والجاحظ والاصفهاني والمسعودي وابن خلدون والمقرئزي وابن اياس والقلقشندي من مفكرى وأدباء وهؤرخى الثقافة العربية الأقدمين للتعرف على جذور هذا الاهتمام بمآثورات الشعوب فى أعمالهم العظيمة وسجلاتهم التاريخية الضاربة فى عمر الزمان قرونا عديدة . كما أن حركة الاهتمام بالثقافة القومية المصرية ارتبطت فى عصرنا الحديث بالنظرة العلمية الى هذا التراث الشعبى ، وما واكب ذلك من اهتمام الدولة بالفولكلور كمادة وكعلم ، سواء تمثل ذلك فى انشاء مركز دراسات الفنون الشعبية أم فى ادراج مواد الفولكلور ضمن مناهج الدراسة فى الجامعات والمعاهد الفنية العليا أو بانشاء المعهد العالى للفنون الشعبية أم فى تأسيس الفرقة القومية للفنون الشعبية وغيرها من فرق اقليمية فى محافظات جمهورية مصر العربية أم فى ايفاد العديد من البعثات العلمية للتخصص فى فروع علم الفولكلور ومناهج بحثه وقد نتج عن ذلك كله تكوين جيل يعى مسئوليته الوطنية تجاه ثقافة مجتمعه كما يدرك مسئوليته العلمية فى الكشف عن التواصل الثقافى الكائن فى بنية هذه الثقافة . . . والعمل على ادراك مكونات هذه الثقافة فى منابعها الأصلية . . . التى يعبر عنها الابداع الشعبى بمختلف وسائل التعبير من فنون قولية أو موسيقية أو تعبيرية أخرى . . . وكل ذلك يشير بل يحدد عملية التواصل الثقافى فى دراسة المآثورات الشعبية والعناية بها .

والمجال هنا ليس مجال تبيان دور رواد الثقافة العربية والمفكرين من أبناء هذه الثقافة فى الحفاظ على موروثاتهم الثقافية ، تراثا ومآثورا ، كما انه ليس مجال الكشف أيضا عن دور حركة الفولكلور المصرية بباحثيها وروادها فى اثارة الوعي فى المجتمع العربى من المحيط الى الخليج للاهتمام بالابداع الشعبى العربى تراثا ومآثورا . فمن المعروف ان الكم الكبير من التراث الثقافى العربى بعامه يحمل

كما غير قليل من المآثورات الشفاهية التى التفت الى أهميتها رواد الثقافة العربية قديما وحديثا .

فالموضوع الذى نتناوله الآن ينصرف بصفة خاصة الى جانب محدد من ثقافتنا المعاصرة وهو استلهم المواد الفولكلورية فى الابداع الفنى الحديث .

استلهم العناصر الفولكلورية :

لا شك ان استلهم مواد من الفولكلور أو من التراث الشعبى القومى يساعد على نشر الوعي القومى بثقافة الأمة ويؤكد مشاعر الانتماء للوطن فى قطاعاته المختلفة . . . كما ان استلهم العناصر الفولكلورية أو استلهمها فى أعمال محدثة يعطى للحديث أصالة وبعدا تاريخيا . . . ولكن يجب ان يكون هذا العمل الجديد بإمكاناته الحديثة ووسائله الفنية المتطورة مبرزا للخصائص القومية الانسانية ومحافظا فى الوقت نفسه على أصالة الابداع الفنى الشعبى دون تشويه أو تزيف وأن يكون اقتباس الفنان المثقف لعناصر المآثورات الشعبية اقتباسا فنيا يحفظ للأصل الشعبى روحه وطابعه الفنى الخاص .

ان اقتباس العناصر الشعبية هو مجال رحب لكل فنان أو أديب ينهل من منابعه مما يروى ظمأ الفنى فى ابداع ما يؤكد شخصيته الفنية وشخصية أمته التى ينتمى اليها فى الوقت نفسه . كما ينمى بأعماله الحديثة ثمرة ناضجة أريجها حب الوطن ومذاقها الوفاء للشعب . ذلك الشعب الذى أعطاه من جهده ما جعله منبرا من منابر الاعلام عن قيم وتقاليد المجتمع .

هذا المنهل الكبير من الابداع الشعبى باختلاف مشاربه من أدب يرويه العامة ، أو أغاني تتغنى بها الجماعات المختلفة فى قطاعات متنوعة من المجتمع أو حكمة واعية أو مثل يلخص تجربة واقعية أو فكرة صائبة . أو فى



« من اعمال الفنان احمد الرشيدى »

شعبية أصيلة • كما ان الكشف عن هذه المادة الأصيلة ليست مسئوليته ، بقدر ما هي مسئولية الباحثين ودارسى المأثورات الشعبية •

ومسئولية الفنان الذى يقتبس عناصر وموضوعات من المأثورات الشعبية لا بد وان تكون محددة فى مدى استخدامه هذه العناصر استخداما جيدا أو صحيحا تبعاً لوظيفتها الأساسية فى الابداع الشعبى •

لذلك كان من الضرورى ان ينتبه الفنان الذى يستخدم هذه المادة ويقتبسها الى مدى أصالة هذه المادة فى الابداع الشعبى •

كما أنه من الضرورى أيضاً أن يتعرف الفنان على معنى ودلالات ووظيفة الموضوعات الشعبية التى يتناولها فى أعماله الفنية الحديثة ، حتى لا يدفعه حماسه وانفعاله الفنى الى استخدام عناصر وموضوعات شعبية ، هي

أنماط الرقص الشعبى الذى يعبر عن فرحة الانسان الواعية بالحياة • او بالألحان العديدة من الموسيقى الشعبية التى تعبر عما يعتمل فى وجدان الانسان من مشاعر وأحاسيس أو بما تعبر عنه مختلف أنواع الفنون التشكيلية والتطبيقية ، التى يستلهمها الانسان فى حياته اليومية من تزيين الملابس وتطريزها وفنون التجميل والزينة وفنون المهارات واللعب بالعصى والسيوف والمهارات والبطولات ، وفنون الفروسية وأدب الخيل ، وغير ذلك من فنون الأدب الشعبى من شعر وغناء وسير وحكايات وغير ذلك من فنون الابداع الشعبى التى ليست مصدر الهام للفنانين المتخصصين فى فرع منها بالذات ، بل هي مجال رحب متسع على اختلاف أنماطه لكل فنان على اختلاف تخصصه يأخذ منها ما يشاء ، فيستوحى مثلاً الفنان الموسيقى حكايات شعبية يعبر عنها بالحنان أو يصور الفنان التشكيلى مواضيع من القصص الشعبية والسير والملاحم أو يتغنى الشاعر بجمال الزينة والحلى الشعبية ، كل يتخذ وسيلته الخاصة ليعبر عن واقع ومضامين مأثوراته الشعبية الشائعة فى مجتمعه • فالفنان المصمم للرقصات لا يقتصر ابداعه أو يتحدد فى استلهام الرقصات الشعبية ، بل يمتد الى مجالات أخرى فقد يجد فى حكاية شعبية مثل ست الحسن والجمال مجالا رحبا لتقديم موضوعها فى أعمال تعتمد على الرقص الشعبى أو استلهام احتفال شعبى فى عمل جديد •

ان عملية الاستلهام تخضع فى حد ذاتها لقدرات الفنان الخاصة فى استلهام موضوع عمله من الابداع الشعبى • فالفنان المعاصر وبقدرته الفنية على التعبير ، له مجاله الرحب فى ان ينقل ما يريد من الابداع الشعبى ، الى مجال تعبيره بالوسيلة التى يريدها وبالاسلوب الذى يراه • فالعمل فى النهاية منسوب اليه ، ومقيار تقييمه هو مقيار فنى خالص ، بالإضافة الى معيار آخر يتحدد فى مدى اعتماده فى موضوع تعبيره على مادة

العالمى للانسان ككل . وكذلك هي عملية كشف وتعريف عن مدى الاضافة الثقافية التى قدمها المجتمع - أى مجتمع - للثقافة الانسانية بصفة عامة . ودراسة أشكال وأنماط من الابداع الشعبى بما تشتمل عليه من عادات وتقاليد وطقوس هي سبيل من سبل الكشف عن العوامل المشكلة والمكونة لذات المجتمع فالشعب يعبر تلقائيا عن كوامن نفسه . . . ويقدم بنفسه جوانب شخصية ثقافته المتميزة من خلال أشكال ووسائل ابداعه الفنى .

كما انه يحكى من خلال مروياته الشفاهية ومأثوراته المتوارثة موقفه ازاء تجربة الحياة على أرضه .

والفن الشعبى . . اذا جاز لنا استخدام هذا التعبير الدارج الذى يدل على مواد المأثورات الشعبىة هو الصورة التكاملية لشخصية المجتمع . . تلك الصورة التى تنعكس جوانبها أو بعض ملامحها العامة أو سماتها الخاصة فى الابداع الفنى الشعبى وتظهر كذلك ، ضمن أشكال ممارساته لمأثوراته سواء فيما يقيمه من احتفالات عامة فى الأعياد والمناسبات القومية ، أو فيما يقدمه فى الاحتفالات الخاصة داخل البيت وفى الاحتفالات الخاصة والمناسبات العائلية . . من ابداع فنى . أو مما يمارسه خلال العمل أو الراحة . . ويرتبط بأنماط الممارسات الانسانية خلال دورة الحياة .

التواصل الثقافى فى الابداع الفنى :

الفن الشعبى بطبيعته هو فن حياة . . . حياة الانسان داخل مجتمعه . . . ذلك المجتمع الذى هو خلية حية داخل المجتمع الانسانى ككل .

لذلك حينما يتوجه فنان ما الى استلهاهم مواد أو عناصر من مأثورات مجتمعه لا بد وأن يدرك ان ابداعه الحديث ، هو محاولة جادة

فى حقيقتها ابداع شعبى أصيل ، ولكن استخدامها فى غير موضوعها يقلل من قيمتها أو يفرض من دلالاتها أو يفسد من وظيفتها . . بل قد يسبب هذا الاستخدام الخاطىء ، رغم أصالتها فى الاساءة الى المجتمع نفسه مع مراعاة أن كل عنصر من عناصر الابداع الشعبى مرتبط بغيره ، وكل مادة من مواد الفنون الشعبىة متصلة بغيرها رغم تميزها .

ومواد الابداع الشعبى سواء كانت من الفنون التشكيلية أو التعبيرية أو من الممارسات الطقوسية أو مما يرتبط بالعادات والتقاليد هي كلها معا ، ترتبط وتلتحم بعضها ببعض ارتباطا والتحاماً عضويًا ، لأنها جميعا تشكل بنية الابداع الشعبى وتكون بناءه الثقافى ككل .

لذلك فان من الأهمية بمكان لكى نفهم الابداع الشعبى لا بد لنا ان نفهم الشعب نفسه صاحب هذا الابداع الفنى ولن يكون من السهولة فهم الشعب نفسه الا من خلال دراسة أنماط ابداعه المتوارثة ومأثوراته الحية .

والكشف عن عوامل الثبات والتغير والاستمرار فى أشكال وأنماط وعناصر هذا الابداع لذلك كانت دراسة الفنون الشعبىة والتعرف على أنماطها وتحليل عناصرها أو معرفة واقعها فى بنية الثقافة الشعبىة وادراك وظيفتها فى بنية هذه الثقافة . هي دراسة علمية دقيقة قبل ان تكون انطبعا حماسيا أو حنينيا للذكريات ، لأن هذه الدراسة هي فى أصولها المعرفية دراسة تبحث فى الابداع الشعبى باعتبار أنه تعبير عن فكر ووجدان المجتمع ودراسة وسائل وأساليب هذا الابداع . كما انها فى الوقت نفسه تقييم لجوانب من حياة المجتمع الذى صنعها بذاته ومعرفة أيضا بقيمة الانسان ، وادراك لاحساسه وشعوره . وتفسير لدلالات هذا الابداع المرتبط أساسا بعملية الوجود الثقافى للانسان فى مجتمع ما بين الوجود الثقافى

للكشف من جديد ، عن القيم الانسانية العليا
فى هذا الابداع الشعبى .

وانه بعمله الفنى الحديث ، يضيف حداثة
على القديم . كما انه يعطى أصالة لابداعه الفنى
الحديث . . . فى تواصل ثقافى بين ما كان
وما هو قادم فى مستقبل الأيام فالابداع الفنى
هو استشراق للمستقبل وليس محاكاة لما
كان . وهو اضافة من ذات الفنان الى واقع
ما هو كائن فى الحىاسة . فالموسيقار الذى
يستلهم لحنا شعبيا أو يقتبس جملة موسيقية
شعبية فى عمله الحديث لا يكون ذلك بتوزيع
هذا اللحن على آلات موسيقية حديثة فحسب
بل بصياغة هذه الجملة فى بناء فنى جديد
يرتبط بقواعد التأليف الموسيقى الحديث .

كما ان الموسيقار الذى يستلهم قصة شعبية
فى موضوع حديث لا بد بمهارته الفنية ان
يعبر عن البناء الدرامى لهذه القصة وان يطعم
عمله بموتيفات توحى بالجو العام لهذه القصة .

والفنان التشكيلي الذى يتناول مواضيع من
الفن الشعبى لا بد له ان يلاحظ تجانس الألوان
التي يتميز بها الفن الشعبى ، ويخرج من
طارها التقائى الى مجال خبرته الفنية فى
تكنولوجيا الألوان وان يصوغ فى عمله الفنى
الموتيفات والعناصر الأساسية التي استلهمها
من واقع الابداع الشعبى فى صياغة جديدة
تخضع لقواعد الفن وتعطى فى نفس الوقت
اضافة فنية جديدة للابداع الشعبى من خلال
الكشف عن قيمه الجمالية .

وفى مجال الرقص الشعبى لا يكتفى مصمم
الرقصات والمؤدي لهذه الرقصات ان يحاكي
الراقص الشعبى فى أدائه وبمهارة بدنية
متميزة ، بل عليه ان يتبنى من جديد فى
سياق فنى حديث الجمل والحركات والرقصة
فى وحدة تكاملية وتكون الحركات الشعبية
الأصلية هى وحدة من وحدات العمل ككل ،
ليخرج من اطار التكرار الى مجال التعدد
والتنوع .



حياته دون اختلال بمضمون وغاية ما نقل ٠٠٠
بل منها ما يتجاهله ليصبح مادة تراثية
وتاريخية وليس بمأثورات شعبية على الرغم
من كونها في فترة سابقة مادة أساسية من
مواد المأثورات الشعبية .

التغير والثبات في الابداع الشعبي :

لذلك افترض أن من حق الفنان المثقف
الحديث ، ان يتدخل بالتعديل والتبديل في
صياغة ما يقتبس به بشرط ان يكون هذا
التعديل أو التبديل ، هو نتيجة خبرة فنية
 واحتياجات ثقافية محدثة ٠٠ والعمل من بدايته
الى نهايته ، هو عمل منسوب اليه أصلا .
وتقييم النقد له هو تقييم يعتمد أساسا على
المعايير والمفاهيم الفنية المحدثة ، ثم على مدى
تناوله فنيا للمادة الشعبية ، وتوظيفه لها
توظيفا فنيا يحفظ لهذه المادة وظيفتها أو
غايتها في الابداع الشعبي .

وكما نعلم ان الشكل نفسه في الابداع
الشعبي قد يتغير وتبقى وظيفته أو تتغير الوظيفة
ويبقى الشكل ، أو أن الوظيفة تتبدل ،
والشكل يتعدل ليتوافق الموضوع أو المادة مع
وسائل الاستخدام في الحياة ، أو تبدل
الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تحوط
بهذه المادة أو بعناصرها الأصلية .

لذلك فإن عملية التغير التي يمارسها
الفنان الحديث في استخدام عناصر أو مواد من
المأثورات الشعبية في عمله الفني الحديث هي
حق مشروع ما دام هو نفسه متمكنا من خبرته
الفنية وعلى ادراك تام بطبيعة وتاريخ المادة التي
يستخدمها أو يقتبسها أو يستلهمها في عمله
الفني الحديث ، ونوعية وطبيعة هذا العمل
وقيمته الفنية .

فالعمل الذي يقدم هو عمل فني أولا
وأخيرا ٠٠ وموضوعه الذي يرتبط بالمأثورات
الشعبية هو المحك في اختبار قدرة الفنان على
صياغة ذلك صياغة فنية محدثة ، دون انقسام

كما ان مصمم الأزياء والديكور يلتقي في
هذه المسئولية الفنية مع غيره من مصممي
العروض المسرحية والتي تعتمد على موضوعات
شعبية فليس تقل العمل الشعبي الى المسرح
يعطى للفنان المبدع الحق في الالتزام بما هو
موجود في الحياة بل يلزم الفنان أن يقدم رؤية
فنية مسرحية لما هو موجود في الحياة من أنماط
الابداع الشعبي ، بمعنى أن يوظف كل خبرته
الفنية المحدثه في تقديم موضوعاته المستلهمة
أو المستوحاة من الابداع الشعبي الأصلي ، من
خلال ابداع فني حديث ، ودون اسقاط أبعاد
فكرية على النص الشعبي تخرج به من دلالاته
الاجتماعية والفكرية الأصلية الى أبعاد تقصيه
عن مجالات البناء الفكري الأصلي والأصيل ،
الذي يحمله النص الشعبي في أصالته الفنية
ووظيفته في الثقافة الشعبية .

هذا مع ادراكنا ان العمل الفني الشعبي
حينما ينتقل من واقع استخدامه في بيئة الى
واقع الاستخدام الفني في عروض محددة
الوقت والغرض ، لا بد وان يضيف اليه الفنان
خبرته الفنية في تقديمه من جديد وهو أمر
له واقعه الفعلي في الابداع الشعبي نفسه .
فالراوى أو الصائم لعمل فني شعبي ، حينما
ينقل عنه رواية آخر أو صائم آخر يتدخل
الراوى الجديد أو الصانع الجديد بإضافة من
عنده . أو بتعديل وتغيير يتوافق مع واقع من
يتلقى منه هذه المادة - وهو موضوع له
دراسات متخصصة تتناول علاقة النص
بالراوى - وهي عملية ابداعية جديدة الى حد
ما ، وعامل آخر من عوامل التغير والتعديل
في النصوص الشعبية ، بل ان المأثورات
الشعبية ، تتناقل من جيل الى جيل . كل
جيل يحفظ منها أشياء ويتجاهل أشياء
ويضيف اليها أشياء ، ويعدل من عناصرها .
وهذه العملية في حد ذاتها التي تقوم بها
الاجيال هي التي تحفظ للفنون الشعبية
حيويتها واستمراريتها ، فالجيل الذي ينقل عن
غيره من أجيال سبقتة ، يتدخل بالتعديل أو
التغير ليتوافق ما حفظه ونقله مع معطيات

بين خبراته الفنية الواعية وقدرته على توظيف ذلك فى الموضوع الذى اختاره ، ليكون مجال تعبيره الفنى .

ان الفنان الذى يستوحى أو يستلهم أو يقتبس أو ينقل عملا من الابداع الشعبى ، كاهلا ٠٠ أو عناصر منه ٠٠ لن يحميه أو يدافع عنه الابداع الشعبى ، لأنه اتجه اليه بل سيكون الابداع الشعبى نفسه محكا بل قاضيا يحاكمه على ما قلناه .

لذلك كان من الأهمية ان يتعرف الفنان على المادة الشعبية التى يريد استخدامها تعرقا كاملا حتى لا يضع نفسه فى قفص الاتهام ، بأنه زيف أو طمس معالم الابداع الشعبى نتيجة ضعف خبرته الفنية أو قصور ادراكه لشكل ومضمون هذا الابداع الشعبى .

لذلك يحرص علماء الفولكلور على الفصل بين ما هو أصيل وبين ما هو مقتبس من أعمال فنية يبدعها فنانون محترفون أو متخصصون فى تقديم العروض الفنية أو الأعمال الفنية التى تعتمد فى ابداعها الفنى على مواد وعناصر من الابداع الشعبى .

بل يفرقون فى اصطلاح علمى بين المادة الأصلية فيما ينتسب الى المأثورات الشعبية (فولكلور) والمادة التى قد تكون هابطة المستوى أو مسيئة الى المواد الفولكلورية بأنها زائفة Fake-Lore كجناس ناقص فى نطق كل من فوكلور Folklore وفالك لور باللغة الانجليزية .

وبخاصة بعد أن شاع فى السنوات العشر الماضية على المستوى العالمى ، استغلال مواد المأثورات الشعبية التى يحبها الناس فى أعمال تجارية وإعلانية سيئة أو اقتباس مواد الابداع الشعبى الأصيلة فى أعمال فنية هابطة المستوى لو جاز وصف هذه الأعمال الهابطة المستوى بأنها أعمال فنية .

وهو أمر سبق أن أشرت اليه مرارا وأكرره

لما يثيره فى الوعى الثقافى القومى من قضايا مهمة فى عمليات التنمية الثقافية .

كما شاع فى الوقت نفسه تجاهل الجهود العلمية التى بذلها الباحثون الميدانيون فى جمع وتسجيل مواد الابداع الشعبى فقام غيرهم باستغلالها علميا أحيانا وفنيا فى أحيان أخرى ، وتجاريا فى أحيان كثيرة ، دون الإشارة الى جهود هؤلاء الباحثين الميدانيين الذين قاموا أصلا بجمع هذه المواد من بيئاتها الأصلية ، وما يتطلبه هذا الجهد من خبرة علمية متميزة .

هذا بالإضافة الى أن عملية استلهم مواد من الابداع الشعبى فى أعمال فنية محدثة ، هى عملية ترتبط أساسا بدراسات علمية تكشف عن القيم الفنية والجمالية فى الابداع الشعبى .

مسئولية علمية وفنية .

ولذلك كانت مسئولية الفنان الذى يتناول موضوعات من المأثورات الفنية هى مسئولية مضاعفة ، تعتمد أساسا على قدراته الفنية كما تعتمد فى الوقت نفسه على ادراكه الفنى والعلمى لجوانب الابداع الشعبى ودلالاته الثقافية والحضارية مثله فى ذلك مثل الفنان الذى يستلهم موضوعاته من التراث أو التاريخ الانسانى فى ابداعه الحديث ٠٠ لا بد له ان يكون متمكنا فى أساليب ابداعه الفنى عارفا ومدركا لجوانب الموضوع الذى يتناوله . بيد أن استلهم عناصر أو مواد المأثورات الفنية الشعبية فى أعمال فنية حديثة هى عملية ابداعية تعتمد على أسس علمية وليس مجرد محاكاة وتقليد للأصل الشعبى .

بل ان استلهم مواد من المأثورات الشعبية ، فى أعمال فنية حديثة هى عملية ابداعية ، وتهدف الى الكشف والإضافة ، كأي عملية فنية أخرى ، ولكنها تحتاج بالإضافة الى ذلك لادراك الفنان لموضوع عمله .

برؤية مستقبلية الى الثقافة التي نرجو ان تكون .

فاستخدام عناصر من الماثورات الشعبية في أعمال فنية محدثة ، لا يهدف الى الحفاظ على هذه العناصر بواقعها المعاش ، ولكن بهدف الكشف عن القدرات الابداعية لهذا الشعب دون تقوقع في أصداف تاريخية أو العيش داخل صوامع مغلقة .

فالحفاظ على أنماط وأشكال ومواد الابداع الشعبي ، هي عملية تنظمها أوشيفات ومتاحف الهيئات المختصة بدراسة وجمع وتسجيل هذه المواد .

أما العملية الفنية في استلهاهم هذه المواد من حيث انها عملية تهدف الى الكشف والاضافة بأحدث الأساليب والوسائل الفنية عن القيم الجمالية في الابداع الشعبي فهي عملية ابداعية جديدة ، تكشف في الوقت نفسه عن القيم الفنية الكامنة في الابداع الشعبي المتوارث عبر الأجيال ، وهو أمر لا بد من الاصرار عليه وتكرار قوله ، لتتطلق القدرات الخلاقة الواعية ، في تقديم هذه الفنون في أجمل صورة وأكمل أداء ، تتوازي فيها الحدأة مع الأصالة في تواصل ثقافي وفني . وتتلاقى الأصالة مع الحدأة في اطار فني ، يجمع بين الخبرة الفنية المحدثة والمعرفة الثقافية الواعية بمضامين وأشكال الابداع الشعبي الاصيل . وهو أمر له وجوده الفعلي في ثقافتنا المعاصرة ، وينمو بالفعل ، بنمو الحركة الثقافية في مجتمعنا المعاصر ولكنه وجود يحتاج الى جهود عدة ومتنوعة لكي يبرز أمام العيان . . . ويعلم بكل كبرياء الحضارة ، أن قدرات الانسان المصري الابداعية ما زالت متواصلة العطاء . على الرغم مما واجه هذه القدرات من عقبات وما صادفها من صعوبات في مرحلة ما أو بعض مراحل الحياة .

ومن هنا تتضاعف مسئولية دارسي الماثورات لشعبية ، والمصرية بصفة خاصة ، من حيث ضرورة العمل العلمي المتكامل للكشف عن خصائص هذه الماثورات وأنماطها المتنوعة ، الفنية بالموروث الثقافي في مجتمع عرف فنون الحضارة منذ أكثر من سبعة آلاف عام . وأعطى للانسانية عامة أساليب متعددة ومتنوعة ووسائل عدة ، من أساليب ووسائل التعبير الفني لذلك كانت المسئولية الملقاة ، على عاتق دارسي ومستلهمي الماثورات الشعبية المصرية بخاصة ، هي مسئولية علمية وقومية في آن .

ان حرية الفنان الذي يستلهم من الماثورات الشعبية تنقيد ، لا بههارته الفنية فحسب ، بل بادراكه الثقافي الواعي لموضوع عمله ، الذي يعتمد على جوانب من الماثورات الشعبية .

وفي الواقع ، انه قد صدرت أعمال جيدة عبرت بكل الخبرة الفنية المحدثة عن مضامين بعض جوانب من الماثورات الشعبية . كما ان عددا من الدراسات العلمية لموضوعات من الماثورات الشعبية والتراث الشعبي أعطت مجالا رحبا للفنانين المبدعين في تأصيل موضوعات ابداعهم الفني الحديث على أسس من المعرفة العملية ، لا الانطباعات الذاتية بموضوع ابداعهم الفني الحديث .

رؤية مستقبلية :

وفي ختام هذه الأسطر الموجزة أود أن أذكر كلمة معروفة للجميع تتحدد في انه ليس كل ما هو شعبي بفن . . كما انه ليس كل ما يمكن ان يسمى بفن شعبي يمكن ان يكون مجالا للاستلهاهم أو الاستخدام في الابداع الفني الحديث .

والمعايير هنا تخرج عن اطار ما هو متوارث الى مجال ما يجب ان يعبر عن ذات المجتمع

الشخصيا التاريخية

في سيرة الظاهر بيبرس

بقلم : الدكتور قاسم عبده قاسم

يعتبر السلطان « الظاهر ركن الدين بيبرس البندقدارى » ، بحق ، المؤسس الحقيقى لدولة سلاطين المماليك التى ظلت تقوم بدور القوة الضاربة المدافعة عن الحضارة العربية الاسلامية على مدى أكثر من قرنين ونصف قرن من الزمان . اذ أن بيبرس بدأ تاريخه سياسى بالعمل على توحيد الجبهة العربية الاسلامية فى مواجهة الاخطار الداخلية والخارجية على حد سواء . واذا كانت معركة المنصورة وفارسكور ضد الحملة الصليبية السابعة قد أثبتت جدارة فرسان المماليك ، ثم جاءت معركة عين جالوت بعدها بعشر سنوات لتؤكد أهميتهم ، فإن هذا لم يكن كافيا فى نظر المعاصرين لتبرير استيلاء المماليك على الحكم . ومن ثم فإن الجهود التى بذلها الظاهر بيبرس لتدعيم أركان الحكم ، واحياء الخلافة العباسية فى القاهرة ، وتوحيد المنطقة العربية فى مواجهة الصليبيين ، جعل من دولة سلاطين المماليك قوة عالمية مهابة تحظى باحترام القوى العالمية المعاصرة على الصعيد الخارجى ، كما جعل السلطان الظاهر بيبرس يحتل مكانة طيبة فى وجدان المصريين ، بحيث نسج الخيال الشعبى سيرة للسلطان الظاهر بيبرس ظلت أجيال المصريين تستمع الى روايتها وتستمتع بأحداثها حتى سنوات قليلة مضت ، حين أزاحت أجهزة الاعلام الحديثة هذا النمط من الممارسات الثقافية جانبا ، وقدمت بدلا منه المسلسلات المسموعة والمرئية التى صارت تقوم بنفس الدور الاجتماعى - الثقافى الذى كانت تؤديه الملاحم والسير الشعبية قديما .

على أية حال فإن خيال الفنان الشعبي المصرى فى « سيرة الظاهر بيبرس » جعل من السلطان رمزا حملته المصريون كل رموزهم الاجتماعية ، وصبغوه بالقيم والمثل ، والأخلاقيات التى تمثلهم كما أحاطه الفنان الشعبى بمجموعة من الشخصيات الشعبية التى تجسد الشعب المصرى ، تحيطه بالرعاية ، وتمهد الطريق أمامه ، وتبذل له النصيحة ، بل تقاتل من أجله ضد رموز الخديعة والشر والعداوة .

وعلى الرغم من أن بيبرس ، الفارس والأمير والسلطان ، كان شخصية ملء العين والقلب على مسرح التاريخ ، فإن بيبرس الطفل والصبى يتوه بين ضبابية الغموض وأستار الحكايات الأسطورية . ذلك أنه كان من آحاد الناس ، ولد لأن فقيرا بذات مساء أراد أن يطفىء نار أيامه القاسية فى حضن فقيرة . ولم يكن المؤرخون فى ذلك الزمان يهتمون بالفقراء والبسطاء . كان معظم المؤرخين فى معية الحكام والسلاطين يرصدون منهم الحركة والسكون . أما آحاد الناس ، صناع التاريخ الحقيقيين ، فقد أهملتهم أقلام المؤرخين . كان الناس يصنعون التاريخ ويسرقه الحكام . ومن ثم ، لم يكن غريبا أن يهمل التاريخ شأن مولد طفل فقير يخطفه تجار الرقيق ليبيع فى أسواق النخاسة ، ولكنه حين يكبر ينتزع لنفسه دورا على مسرح التاريخ يجعله محور اهتمام التاريخ والمؤرخين زمنا يطول .

ذلكم هو السلطان الظاهر بيبرس الذى أحبه المصريون . وصاغ فنانيهم الشعبى سيرة له دون سائر السلاطين . وفى « السيرة الظاهرية » جعل المصريون للظاهر بيبرس مكانة مهمة ورائعة خصوه بها دون سائر حكامهم فى تلك الفترة التاريخية ، كما أنهم جعلوا كافة الشخصيات التاريخية فى تلك الفترة وما سبقها شخوصا ثانوية فى خدمة البطل الظاهر بيبرس الذى صوره وكأنه عصر بأكمله .

والناظر فى « سيرة الظاهر بيبرس » ، أو « السيرة الظاهرية » ، سوف يكتشف دون عناء شديد أن البطل الحقيقى فى هذه السيرة هو الشعب المصرى ممثلا فى الشخصيات الشعبية التى تلتف حول الظاهر بيبرس منذ البداية وهو بعد فى ميعة الصبا وعلى اعتباب مرحلة الشباب . هذه الشخصيات الشعبية هى التى تتولى بيبرس الرعاية ، وتحدد له معالم الطريق ، وتحميه من غائلة المكائد والدسائس التى يتعرض لها باستمرار . وتنوع هذه الشخصيات ما بين أقطاب الصوفية مثل السيد البدوى وإبراهيم الدسوقي وغيرهما الى شخصيات بسيطة تشتغل بالحرف التى عرفها المجتمع المصرى فى ذلك الحين ، هذه الشخصيات المصرية تلعب الأدوار الرئيسية فى سيرة الظاهر بيبرس بحيث نجدها فى كثير من مشاهد السيرة المحرك الأساسى للأحداث والوقائع . والفنان الشعبى فى « السيرة الظاهرية » أعاد إنتاج الشخصيات التاريخية بالشكل الذى يخدم الهدف الاجتماعى / الثقافى لسيرة من ناحية ، ويبرز دور الفرد العادى من عامة المصريين من ناحية أخرى .

لقد أهمل التاريخ والمؤرخون الرسميون دور المصريين فى صنع تاريخهم ، وأبى الفنان الشعبى إلا أن يبرز هذا الدور ويجعل للشعب المصرى الصدارة فى صياغة هذه الفترة المهمة من تاريخنا العريق . ولعل الراوى ، أو الرواة ، أراد أن يضفى على روايته المصدقية والجدية التى تتميز بها المؤلفات التاريخية التقليدية ، فذكر فى صدر روايته ما نصه : « تأليف السادات الكرام ، المشهورين بالعلم وعلو المقام ، ذراس الأفهام ، الدينارى ، ووافقه على ذلك الدويدارى ، وهما بذلك أعظم دارى ، ثم ناظر الجيش وكاتم السر ، والصاحب . فكل من هؤلاء له بحر فيها ، وما يخصها من معانيها ومبانيها ، وما أرخوه وما شاهدوه ، وما نقلوه عن السادة اخوانهم الذين يعتمدون من كلام الصدق عليهم ، وما عاينوه من كرامات الأولياء ، ومعجزات الأنبياء » . (١)

هكذا تبدأ السيرة بمحاولة للإيهام بأنها اعتمدت على مصادر تاريخية معتمدة ، ولكننا نعتقد أن هذا النص قد وضع بقصد التأثير على السامعين . وعلى الرغم من هذا فإنه من المحتمل أن يكون الراوى ، أو الرواة ، يستخدمون أسماء مؤرخين حقيقيين عاشوا فى تلك الفترة التاريخية وسجلوا أحداثها . فمن المعروف أن « الأمير ركن الدين بيبرس الدوادار الناصرى المنصورى » قد سجل أحداث هذه الفترة حتى عصر السلطان الناصر محمد ابن قلاوون وسجل أحداثها فى كتابه « زبدة الفكرة فى تاريخ الهجرة » (٢) و « التحفة الملوكية فى الدولة التركية » (٣) وربما تكون السيرة تشير اليه بكلمة « الدويدارى » ، وربما يكون الأمر مجرد استخدام لأسماء وألقاب بقصد أحداث التأثير على السامعين .

وانلفت للنظر حقا أن « سيرة الظاهر بيبرس » تمهد لأحداثها بقصيدة طويلة عن فضائل مصر ، بحيث يحبها بيبرس ، وهو ما يزال فى بلاد الشام ، ويتمنى أن يطير إليها (٤) وهنا ينبغى أن نلاحظ أن السيرة الشعبية لم تخرج عن القاعدة التى أتبعها المؤرخون المصريون آنذاك فى حديثهم عن تاريخ بلادهم منذ الفتح الإسلامى . فقد حرصوا على التنويه بفضائل مصر فى بداية كتبهم . وصار هذا تقليدا فى الكتابة عن تاريخ مصر منذ « عبد الرحمن بن عبد الحكم » حتى نهاية عصر سلاطين المماليك على أقل تقدير . وقد كان من المناسب تماما ، للسيرة الظاهرية (التى تجسد دور عامة المصريين فى صنع تاريخ تلك الفترة) أن يبدأ روايته بالحديث عن فضائل مصر .

وعلى الرغم من أن السيرة حورت كثيرا فى شخصية السلطان الظاهر بيبرس نفسه . بحيث انتحلت له نسبا ملوكيا ، وجعلت الاسلام دين آياته وأجداؤه على مدى أجيال عدة . كما جعلت له اسما عربيا . وجعلته نتاج ثقافة وتربية عربية اسلامية تنبئ فى فصاحة لسانه وحسن بيبانه والقصائد التى

يقولها فى كثير من المواقف ، ويتوجها صوت حسن فى قراءة القرآن الكريم بحيث يتوقف الساترون وغابرو الطريق أمام المنزل الذى ينبعث منه صوت تلاوته - على الرغم من هذا وكثير غيره فاننا فى هذه الدراسة لن نتناول شخصية الظاهر بيبرس ، لأن البناء الفنى لها فى السيرة يحتاج الى دراسة مستقلة ، ومن ثم فاننا سنقصر اهتمامنا على الشخصيات التاريخية الأخرى التى أعاد الوجدان الشعبى انتاجها فى « سيرة الظاهر بيبرس » ، بحيث تخدم الهدف الاجتماعى / الثقافى لهذه السيرة .

ويهمنى ، بداية ، أن أؤكد أن هذه الدراسة تطرح مجموعة من التساؤلات وعلامات الاستفهام والتعجب أكثر مما تقدم من اجابات . كما أنها لا تزعم تقديم الحلول لكافة المشكلات التى يثيرها التركيب الدرامى لشخصيات « السيرة الظاهرية » . ورب قائل بأن هذا النمط من صياغة شخوص العمل الفنى لا يدخل فى نطاق البحث التاريخى ، ولكن البحث عن العلاقة بين كيفية بناء الخيال الشعبى للشخصيات التاريخية واعادة انتاج الأحداث التاريخية بشكل يوافق الوجدان الشعبى من جهة ، وبين الدور التاريخى الفعلى لهذه الشخصيات التاريخية من جهة أخرى ، قد ينير السبيل أمامنا للتعرف على المواقف الوجدانية والشعورية الحقيقية للشعب ازاء الشخصيات والأحداث التاريخية . ومن ثم ، فإن بحثنا لا يستهدف كشف الأبعاد التاريخية التقليدية لأبطال التاريخ المصرى والعربى فى تلك الفترة من تاريخنا ، وانما يسعى الى رسم صورة عامة وتقريبية لموقف جماهير المصريين من أحداث تلك الفترة التاريخية وأبطالها الذين حرص المؤرخون على تدوين أعمالهم : جليلها وحقيرها .

نبدأ أحداث « سيرة الظاهر بيبرس » برواية فرعية مكانها بغداد عاصمة الخلافة العباسية . وهذه الرواية الفرعية تمهد للغزو المغولى لبغداد . فيقول الراوى : « كان من قديم

الزمان ، وسالف العصر والاولان ، بعد أن توفي الى رحمة الله المعتصم بالله وتولى الخلافة بعده الواثق بالله ولده ومات الى رحمة الله ، وتولى المقتدى بالله ، وهو شعبان المقتدى بأرض بغداد ، وكان له وزير يقال له العلقمي . . . ولا عبرة هنا بالأسماء والتتابع التاريخي ، فهو لا يهم الراوي سوى من حيث التأثير على السامعين من ناحية ، والتمهيد للدخول في الحدث الفني - وليس التاريخي - من ناحية أخرى . وتستمر الرواية لتقول ان نزاعا نشب بين ابن الخليفة وابن الوزير العلقمي بسبب اللعب بالحمام وتطيره ، فأمر الخليفة بذبح حمام ابن الوزير مما أغضب الوزير العلقمي الذي أرسل الى « منكم » ملك المغول يدعوه الى غزو بغداد (٥) .

واللافت للنظر هنا أن الخيال الشعبي يختار سببا تافها للغزو المغولي ، وهو النزاع على الحمام بين ابن الخليفة وابن الوزير . فهل يمكن أن تكون تلك إشارة الى حال اللهو والتفاهة التي كان عليها الخليفة « المستعصم بالله عبد الله » آخر الخلفاء العباسيين الذي ذبحه المغول (٦) ؟ أم أنها رمز لمدي تدهور أحوال الخلافة العباسية في سنوات عمرها الأخيرة ؟ ومن المهم أن نشير هنا الى أن الوزير « ابن العلقمي » شخصية تاريخية حقيقية أشارت بعض المصادر العربية الى تأمره مع هولاكو لكي يرسل بعض جواسيسه الى عاصمة الخلافة العباسية حيث عقدوا اتفاقا مريباً معه ومع غيره من الأمراء . . . والخليفة في لهوه لا يعبأ بشيء

كذلك نجد أن السيرة تجعل زعيم المغول « منكم » وتجعل له ولدين هما « هلاون » و« كلب زيد » وتجعله حفيدا لكسرى ابو شروان الامبراطور الفارسي الشهير في كتب المؤرخين العرب . كما تجعله من عبدة النار وتصفه بأنه « فارس جبار وبطل مغوار » لا يبعد له على جار ، وهو فارس شديد ، وبطل صنديد ، وشيطان مريد ، وكان يعبد النار دون الملك الجبار ، وعندة عساكر بعدد قطر البحار

وكلهم منكبين على عبادة النار . . . كما يقول الراوي في موضع آخر « . . . فسار الملعون هلاون في ستين ألف من الفرسان ، وكلهم يعبدون النيران دون الملك الديان ، راكبين خيول مثل الغيلان ، وساروا يقطعون البراري والوهاد ، طالبين أرض بغداد . . . » ثم تقول السيرة ان الخليفة خرج بالجيش لقتال التتار ولكن المعركة انتهت بهزيمة المسلمين وأسر الخليفة . ثم أمر الوزير « العلقمي » بفتح أبواب المدينة ، وخرج في جماعة من رجاله للقاء « هلاون » الذي كافاه على خيانتته بأن صلبه على باب المدينة . وهنا نجد الفنان الشعبي يدين الحيانة في مشهد رسم بعناية لكي يحوز القبول لدى عامة الناس وخاصتهم . تقول الرواية ان « هلاون » وبغ الوزير الخائن بقوله « . . . ياويلك اذا كنت فعلت في من هو في دينك لأجل حمامة ، فتهلكنا نحن الآخرين من أجل ذبابة ، وأنت لم يكن فيك خير في دينك وأهل ملتك ، وكيف يكون لك خير فينا . . . ثم ان هلاون صاح على رجاله ، وقال لهم خذوه وعلى باب المدينة أصلبوه . . . » (٧) .

هذه الصورة الرهيبة التي رسمتها « سيرة الظاهر بيبرس » للتتار توافق الى حد كبير تلك الصورة المفزعة التي صورتها أقلام المؤرخين المعاصرين لأولئك القادمين من سهوب الاستبس في آسيا ، يزرعون الموت والدمار والفرع في بلدان العالم آنذاك . ومن المهم أن نشير هنا الى أن خان التتار الأعظم « منكو خان » حفيد جنكيز خان ، هو الذي حرفت السيرة اسمه الى منكم . وكان هذا الخان قد أرسل حملتين في منتصف القرن السابع الهجري (١٣ م) ، أحدهما ضد الصين ، والأخرى بقيادة هولاكو (هلاون) لتدمير الخلافة العباسية . وقد تمكن هولاكو فعلا من تدمير الخلافة العباسية سنة ٦٥٦ هجرية (١٢٥٨ م) وسالت الدماء أنهارا في العاصمة التي كان اسمها ذات يوم مرادفا للحضارة والقسوة والمجد . وكان وقع الصدمة مريرا وعنيفا في نفوس المسلمين الذين وجدوا أنفسهم بدون



أكبر من الحرية فى نسج بقية الأحداث بالشكل الذى يجعلنا نلتقى مع شخصيات تاريخية أخرى من أبطال تلك الفترة فى صياغة جديدة تعبر عن الوجدان الشعبى أكثر مما تفصح عن الحقيقة التاريخية .

وتختار السيرة شكلا مثيرا لظهور « صلاح الدين الأيوبي » على مسرح الأحداث . وهنا نجد الخيال الشعبى يتصرف بحرية تامة فى الأحداث التاريخية وأماكن وقوعها . وهنا ينبغى أن ننتبه الى أن الفنان الشعبى لا يهتم برواية التاريخ رواية صحيحة (فهو ليس مؤرخا بأي حال من الأحوال) ، وإنما يوظف الاسماء والأماكن والأحداث التاريخية فى خدمة هدفه الفنى . ومهمتنا هنا ليست البحث عن

خليفة للمرة الأولى فى تاريخهم ، وخیل للمسلمين « ٠٠ أن العالم على وشك الانحلال » وأن الساعة آتية عن قريب ٠٠ » على حد تعبير مؤرخ معاصر .

وربما كانت ذكريات هذا الهول هى التى جعلت الخيال الشعبى يحتفظ بهذه الصورة الرهيبة للتتار فى « السيرة الظاهرية » . والمهم هنا أن الفنان الشعبى اختار هذه الحادثة الكبرى فى تاريخ المسلمين لتكون بمثابة التمهيد للسيرة ، ولتكون مدخلا مناسباً لانتقال الأحداث الى مسرح السيرة الرئيسى فى مصر وبلاد الشام . وعلى الرغم من أن الفنان الشعبى لم يبتعد كثيرا عن الحقيقة فى هذه المقدمة ، فإنه أطلق لنفسه العنان ومارس قدرا

وقائع التاريخ ، ولكن أن نحاول رصد الدلالات الاجتماعية والمغزى الثقافي الكامن وراء هذا النمط من الاستخدام الشعبي للتاريخ وصولا الى فهم حقيقة النفسية الشعبية والموقف الوجداني للناس تجاه حوادث التاريخ وشخصه .

ولنعد الى السيرة . اذ يحكى الراوى أن « هلاون » ما كاد يجلس على عرش الخلافة العباسية بعد دخول بغداد ساعة زمن « ٠٠ حتى دخل عليه من باب القصر خمسة وسبعون من الاكراد ، وعليهم آثار العبادة ، وهم متقلدين بسيوف من خشب ، وهم ينادون : لا اله الا الله محمد رسول الله ، فلما رأهم أجمعين اللعين هلاون قال لمن حوله : ما هؤلاء ؟ فقالوا له : اعلم يا ملك الزمان حفظتك النيران أن هؤلاء من فقراء المسلمين ، وأظنهم ما أتوا الى هنا الا يهنوك بسلامتك ويطلبون احسانك ، وهم يذكرون الله تعالى ، ويذرون فى الأرض ، ويأكلون من رزق الله ، ويطوفون البلاد ويحبونهم كل العباد ٠٠٠ » (٨) .

هكذا كان ظهور الأيوبيين لأول مرة فى « سيرة الظاهر بيبرس » على هيئة الصوفية . ونجد هنا رمزا واضحا للبعد الدينى العاطفى فى حياة المجتمع المصرى آنذاك . فمن المعروف أن الصوفية قد باتوا يلقون التقدير العاطفى بعد أن اشتد ساعد الحركة الصوفية بسبب الحروب الصليبية وحركة الاحياء السنن التى لازمت حركة الجهاد الاسلامى ضد الصليبيين . ومن المعنوم أيضا أن « صلاح الدين الأيوبي » قد اعتمد ، بدرجة كبيرة ، على المتصوفة فيما يمكن أن نسميه التعبئة المعنوية لمجاهير المسلمين فى مواجهة العدوان الصليبي وكان يصحبه عدد منهم أثناء تحركات جيوشه ضد الفرنج . وربما يكون الخيال الشعبى قد اختار هذه الصورة المحببة الى نفوس العامة لظهور الأيوبيين على مسرح الأحداث تقديرا لدور « صلاح الدين الأيوبي » فى خدمة قضية الاسلام والمسلمين واسترداد بيت المقدس .

ولنواصل قراءة هذا الجزء من « السيرة الظاهرية » . يقول الراوى : « أمر هلاون بطردهم فصاحوا : الله أكبر ، وأجابهم من الخارج سبعون ألفا من الاكراد ٠٠ وكان المقدم على تلك الاكراد رجل يقال له يوسف صلاح الدين فقام على حبله ، وما قصد الا السجن الذى فيه أمير المؤمنين ، وضرب باب السجن بيده ، فانكسر الباب ، بإذن مسيب الأسباب ٠٠ وانتهت المعركة بهروب هلاون واثنين من رفاقه (٩) . »

هنا نجد خلطا شديدا فى الادوار والأحداث التاريخية ، كما نجد صياغة الحدث الفنى تتخذ شكلا تعويظيا نفسيا ، فالسيرة تجعل الخليفة سجيناً لا يلبث أن يجد من يكسر باب سجنه ، على حين يخبرنا التاريخ أن الخليفة قد لقي مصرعه بشكل مهين . بيد أننا يمكن أن نجد لهذا كله تبريرا فنيا يوافق العقلية الشعبية (صاحبة المصلحة الحقيقية فى الرواية) ، كما أنه تمهيد لنقل الأحداث الى المسرح الرئيسى للسيرة الظاهرية ، أعنى مصر وبلاد الشام .

وتذكر السيرة أن سبب قدوم « هؤلاء الاكراد الأيوبيية » الى بغداد يرجع الى أن سيولا وتلوجا نزلت ببلادهم فقتلت مزارعها وأخرجت الأرض . فذهبوا الى كبيرهم « صلاح الدين الأيوبي » الذى أمرهم بأن يسيروا الى أمير المؤمنين لعله يمنحهم أرضا خصبة يقيمون بها . وفى الطريق يقابلهم أحد الزهاد ويطلب منهم ترك السيوف والدروع الحديد ، وأن يتقلدوا سيوفا خشبية وتروسا من شجر الجميز ٠٠٠ وبهذه الاسلحة يهزمون التتار (١٠) .

هنا ، مرة أخرى ، نجد تأكيدا على الرمز الدينى العاطفى من خلال رموز الصوفية كما فهمها أبناء تلك العصور . ومن المهم ان نلاحظ أن الراوى ، أو الرواة ، كان يخاطب الناس بما يرضيهم ويكسب تعاطفهم من جهة كما يمثل لهم مثلهم العليا وقيمهم ورموزهم فى شخوص تاريخية من جهة أخرى . وهكذا

قدمت « السيرة الظاهرية » الناصر صلاح الدين الأيوبي في صورة بطل يتجلى في شخصيته البعد الديني بوضوح شديد ، كما يظهر البعد العسكري في انتصاره الساحق على التتار وانقاذ خليفة المسلمين . وعلى الرغم من أن « صلاح الدين الأيوبي » اكتسب شهرته التاريخية الحقيقية بفضل جهاده ضد الصليبيين واسترداد بيت المقدس ، فإن السيرة الشعبية لم تعبأ بهذه الحقيقة التاريخية الثابتة في سبيل الصياغة الفنية . وليس من الانصاف أن نحاسب الفنان الشعبي بمقاييس المؤرخ الصارمة ، فإن هدفه الفني ذو أبعاد ثقافية / اجتماعية تحفل بالرموز والدلالات أكثر مما تحتفى بالحقائق التاريخية المجردة .

ومن هذا المنطلق تقدم لنا السيرة الشخصية التاريخية التالية وهي « شجر الدر » والسيرة تجعلها ابنة الخليفة العباسي الذي تسميه « شعبان المقتدى بالله » . وتحكي السيرة أن هذا الخليفة لم يكن ينجب بنات ، وسأل الله تعالى أن يرزقه بنت ، فاستجاب الله ورزقه بنت رائعة الجمال اختار لها اسم « فاطمة » ، فلما بلغ عمرها سبع سنوات أمر أن تصنع لها بدلة من الدر . وحين خرج من السجن بفضل « صلاح الدين » جاءته ابنته وهي ترتدى البدلة ، فقال انها مثل شجرة الدر . فكنيت بشجرة الدر من تلك الساعة أو بعد ذلك . (١١) .

ومن المثير حقا أن الراوى يشير الى الروايات التي تقول ان « شجر الدر » جارية في الأصل ، ولكنه لا يلبث أن ينفي هذه الروايات في حسم بقوله : « . . . وكن الأصح أنها من ظهره بلا محال ، وانما ذكرنا ذلك لاختلاف الأقوال . . » .

ومن خلال حكاية فرعية تخبرنا السيرة أن الخليفة وهب أرض مصر لابنته شجر الدر ثم تقع معركة جديدة يقوم الأيوبيون فيها بهزيمة جيش مغولى ضخم عدده مائة ألف

مقاتل . وتمضى السيرة لتصوغ أحداثها صياغة تعويضية ترضى الوجدان الشعبي الذى عانى صدمة سقوط الخلافة العباسية أمام هجمات التتار . اذ يقول الراوى ان عددا كبيرا من أمراء التتار سقطوا أسرى بأيدي المسلمين واستنجدوا بصلاح الدين الأيوبي الذى طلب من الخليفة أن يبقى على حياتهم مقابل فدية كبيرة . ويستجيب الخليفة فيدخل أولئك الأمراء فى طاعته . وعندئذ يمنح الخليفة صلاح الدين أرض مصر والشام .

هنا تبدأ الاشكالية الأولى فى السيرة بالاشارة من طرف خفى (لا يلبث أن يصير صريحا واضحا فيما بعد) الى مدى شرعية الحكم الأيوبي لمصر . لقد أعطى الخليفة العباسي حكم مصر لصلاح الدين ناسيا أنه كان قد منحها قبل ذلك لابنته شجرة الدر . فهل يمكن أن يكون موقف الفنان الشعبي تعبيرا عن موقف عامة المصريين تجاه حكم الأيوبيين ؟ وهل يمكن أن تكون هذه الصياغة الفنية رد فعل للطريقة التى استولى بها صلاح الدين الأيوبي على حكم مصر حين كان وزيرا للخليفة العاضد آخر الفاطميين وعزله ومات وهو لا يعلم أنه آخر الفاطميين ؟ وهل يمكن أن يكون هذا الموقف من الأيوبيين تعبيرا عن رفض المصريين لسياسة كانت تعتبر بلادهم مجرد مصدر للمال والرجال يستعين صلاح الدين فى حكمها بمجموعة من أهل الشام والعراق الذين كتب بعضهم مستهينا بالمصريين وبلادهم ؟ وهل يمكن أن يكون السبب فى ذلك راجعا الى أن « صلاح الدين الأيوبي » غاب كثيرا عن مصر بسبب ضرورات الجهاد ضد الصليبيين ، وبذلك لم يعرفه المصريون عن قرب على الرغم من انهم قد حفظوا له الجميل حين قاد حركة الجهاد الاسلامي لهزيمة الصليبيين واسترد منهم بيت المقدس ؟

هذه الاسئلة ، وما قد يتفرع عنها بالضرورة من أسئلة جديدة ، تطرح نفسها دون أن نجد لها اجابة شافية وافية حتى الآن .

على أية حال ، تتحدث السيرة عن دخول صلاح الدين الى مصر في موكب ديني وليس في موكب عسكري . وتذكر أنه صعد الى قلعة الجبل (١٢) ، وجلس على الكرسي ، وحولبه اولاد عمه . ثم رزق بولدين أحدهما يقال له العادل والآخر يقال له الكامل ، ثم يموت صلاح الدين عندما يعلم نبأ وفاة ابنه العادل (١٣) . ولا عبرة هنا بالأسماء أو الأحداث فان الراوى يمر بها مسرعاً ويستخدمها لكي يصل الى نقطة أخرى مهمة في روايته ، وهي ظهور شخصية تاريخية جديدة تحتل مكانة هامة في « سيرة الظاهر بيبرس » وهي شخصية الصالح نجم الدين أيوب .

ومرة أخرى نجد أنفسنا في مواجهة عدة أسئلة تطرح نفسها عن موقف السيرة من الأيوبيين جميعاً ، فهي تمر بسرعة بأبناء البيت الأيوبي بعد صلاح الدين . وتسكاد السيرة أن تتجاهل السلطان الكامل الأيوبي ، إذ أن الراوى ، أو الرواة ، لم يذكر اسم « الكامل » سوى مرة واحدة في سياق التمهيد لظهور « الصالح نجم الدين أيوب » . فهل يمكن أن يكون لهذا الموقف الوجداني الشعبي وتجاهله للسلطان الكامل مبرراته في الحقيقة التاريخية القائلة بأن الكامل هو الذى سلم مدينة بيت المقدس للإمبراطور فردريك الثانى - دون قتال - فى غمرة أحداث ما يعرف بالحملة الصليبية السادسة ؟

لقد عاد الإمبراطور فردريك الثانى من فلسطين فى يونيو سنة ١٢٢٩ م ، دون قتال ودون خسارة فى الرجال أو العتاد ، وانما بمكاسب لم تستطع الحملات التى جردها الغرب الأوروبى تحت راية الصليب منذ أيام صلاح الدين أن تحقق شيئاً منها أو قريباً من مستواها . فقد حققت الحملة الصليبية السادسة - على الرغم من طابعها السلمى - نجاحاً يعادل ما منيت به الحملة الخامسة من فشل على الرغم من طابعها العسكرى العدوانى .

أما العالم الاسلامى ، فقد رأى فى هذه الهدنة التى عقدها السلطان الكامل كارثة حقيقية . ولم يستطع أحد من العرب والمسلمين أن يوافق على ما زعمه السلطان من أن الهدنة - التى كان ثمنها بيت المقدس - خدمة للمسلمين . وامتلات مساجد القاهرة ودمشق وبغداد ، وغيرها من مدن العالم الاسلامى الفسيح بالخطباء الناقمين على السلطان المتخاذل الذى ضحى بالمصلحة الاسلامية العامة فى سبيل مكاسبه الاقليمية الضيقة . وعلى الرغم من أن السلطان بعث رسله وسفراءه فى شتى أنحاء العالم الاسلامى لتبرير فعلته ، فان رأى العام الاسلامى لم يغفر له هذا الخطأ الفادح بتسليم رمز من أهم رموزه الدينية والحضارية للعدو . وقد عبر المؤرخ ابن واصل عن هذا الموقف بقوله : « ... وللكمال هفوة جرت منه ، عفا الله عنه ، لأنه سلم بيت المقدس الى الفرنج اختياراً . نعوذ بالله من سخط الله ومن موالة أعداء الله ... » . أما « تقى الدين المقرئى » فيرسم لنا صورة أكثر حيوية لرد الفعل الشعبى تجاه فعلة السلطان الكامل فيحكى قصة الهدنة بين الكامل وفردريك الثانى ، ومدتها عشر سنين وخمسة أشهر وأربعين يوماً ، ثم يقول : « ... وبعث السلطان فنودى بالقدس بخروج المسلمين منه ، وتسليمه الى الفرنج ، فاشتد البكاء ، وعظم الصراخ والعيول ، وحضر الأئمة والمؤذنون من القدس الى مخيم الكامل ، وأذنوا على بابه فى غير أوقات الصلاة . فعز ذلك عليه ، وأمر بأخذ ما كان معهم من الستور والقناديل الفضة والآلات وزجرهم . وقيل لهم : امضوا حيث شئتم . فعظم على أهل الاسلام هذا البلاء ، واشتد الانتكار على الملك الكامل ، وكثرت الشفاعات عليه فى سائر الاقطار ... » (١٤) .

هكذا يمكن تفسير موقف الفنان الشعبى فى « سيرة الظاهر بيبرس » من السلطان الكامل باعتباره انعكاساً لموقف عامة الجماهير ، وتعبير عن الموقف الشعبى الحقيقى من هذا

السلطان • لقد استخدمت السيرة اسم الكامل باعتباره والد « الصالح نجم الدين أيوب » الذي تضعه السيرة في مكانه مناقضة لمكانة الكامل إذ أن السيرة تصف الصالح بما نصه : « ... كان ولده الملك الصالح قد زهد في الدنيا ورغب في الآخرة ، وقرأ القرآن وعرف الحلال من الحرام ، فعبد الملك العلام ، وصار من عباد الله الصالحين ، وهو من صغر سنه على الفلاح واليقين ولا يجالس أهل الدولة ، ولا يحضرهم في حكومة ، فسهوه الأكراد » الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجلوب ، « ولما تولى السلطنة اشترط على نفسه ألا يأكل من السلطنة ولا يأخذ شيئا من أموال المملكة ، ولا يأكل سوى من كسب يده » (١٥) •

هذه الصورة ، التى توافق خيال العامة وترضى نفوسهم وتلقى القبول الوجداني لديهم ، تكتمل ملامحها بما يرد على لسان الصالح نجم الدين أيوب نفسه ، إذ يقول : « ... أنا رجل أظفر الخوص وأعمل المقاطف ، ولا أعرف السلطنة ولا أعرف أحكامها » • كما أنه حين يختار لنفسه وزيرا يجعل توليته فى مسجد الحسين (١٦) •

وتخلق السيرة موقفا يتقابل فيه « الصالح نجم الدين أيوب » مع « شجر الدر » • وهو موقف فنى صاغه الفنان الشعبى ولا يتصل بالحقيقة التاريخية من قريب أو بعيد ، ولكنه قد يحمل بعض الدلالات ذات المغزى عن موقف المصريين من الأيوبيين عموما ، كما يفسر موقفهم من الصالح نجم الدين أيوب وشجرة الدر من جهة أخرى • تقول الرواية : « ... فيوم من الأيام بينما الملك الصالح جالس ، وإذا أربعة يقبلون الأرض بين يديه ، فقال الملك الصالح ما الخبر ؟ فقالوا يا أمير المؤمنين أننا رسل السيدة فاطمة شجرة الدر بنت أمير المؤمنين المقتدر بالله تعالى • وقد أمرتنا أن نقول لك ان الأرض أرضها ومصرها ، وأن حجتها معها ، وهى تأمر أن تنزل من على التخت ، وهى توليه لمن تريد من السادات أو العبيد ... » (١٧) •

هكذا تشير السيرة صراحة الى عدم شرعية حكم الأيوبيين لمصر • فهل يمكن ان نربط بين هذا الموقف الفنى للفنان الشعبى من جهة ، وثورة القبائل العربية ضد المعز أيبك فى بداية عصر المماليك وقول زعيمهم « حصن الدين ثعلب » • « ... نحن أصحاب البلاد ، وأنا أحق بالملك من المماليك ، وقد كفى أننا خدمنا بنى أيوب ، وهم خوارج خرجوا على البلاد ... » (١٨) ؟ أم أننا يمكن أن نقول ان المبرر الوحيد لقيام سلطة الأيوبيين أن صلاح الدين وظف طاقاته ومواهبه فى خدمة أهداف أمته • ولكن الأيوبيين - بعده - دخلوا فى سلسلة من المنازعات المحلية الضيقة ضد بعضهم البعض ، بل ان بعضهم استعانوا بالصليبيين بحيث فقدوا المبرر الحقيقى لاستمرار سلطتهم •

ولكن الفنان الشعبى فى الوقت نفسه لا يريد لبطل فى مكانة « صلاح الدين الأيوبي » أن يبدو مفتصبا للحكم فى مصر ، فيجفل السبب فى هذه الاشكالية ناتجا عن أن الخليفة العباسى منح الحكم لابنته ثم نسي ومنحه مرة أخرى للناصر (صلاح الدين يوسف) • ومن ناحية أخرى ، تبدو السيرة متعاطفة تماما مع « شجر الدر » • فيضفى الخيال الشعبى عليها بعض الصفات المحببة فى نفوس العامة ، ويجعل لشخصيتها بعدا دينيا محببا • إذ تحكى السيرة أن « شجرة الدر » كانت قد رغبت فى الإقامة بالحجاز وانفاق أموالها على الفقراء وأصحاب العيال ، وظلت تطوف البلاد وتواسى المرضى والفقراء حتى وصلت الى أرض مصر • حين وجدت أن أحدا لم يرحب بها غضبت لأن مصر ملك لها ، فأرسلت الرسل الأربعة الى « الصالح أيوب » (١٩) •

على أية حال ، تقنن السيرة أن « شجرة الدر » ذهبت للقاء الملك الصالح فى القلعة • وأشار عليه وزيره أن يتزوجها حتى تثبت له المملكة • ورفضت شجرة الدر اقتران بادى الأمر عرض الزواج الذى قدمه لها

الوزير نيابة عن السلطان - ولكن كرامات « الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجدوب » تجعلها توافق على الزواج . وبعد ذلك ظلت طوال اثني عشر عاما تحج سنويا الى الحجاز وهى بكر عذراء ، ثم دخل بها السلطان بعد ذلك (٢٠) .

ويجدر بنا أن نتوقف أمام هذه الصورة المحببة شعبيا والتي ترسمها السيرة لكل من الصالح نجم الدين أيوب وشجرة الدر . لقد جعل الخيال الشعبى من الملك الصالح ملكا عادلا يكره أن يأكل من ضرائب الدولة التى أسماها المعاصرون « المظالم » و « المغارم » و « المصادرات » و « الكلف » - تعبيرا عن رأيهم فيها . ولأن العقلية العامة تميل الى المبالغة والتطرف ، فإن الفنان الشعبى صور الصالح أيوب فى صورة الزاهد صاحب الكرامات ، وفاعل الخوارق والمعجزات ، كما أنه لا يأكل سوى من عرق يديه . اذ أنه يظفر الخوص ولا يأكل سوى أكل سواد العامة من الدقة والقرايش . أما شجرة الدر ، فإن حظها كان كبيرا من كرم الخيال الشعبى . فقد جعلتها السيرة ابنة شرعية للخليفة العباسى ، وحاكمة شرعية لمصر - على الرغم من أنها لم تجلس على العرش - ولا يكتسب حكم الملك الصالح فى مصر شرعيته سوى بالزواج منها . كما أنها سيدة متدينة عطوف محسنة تتجول فى البلاد لتحسن الى العباد على نحو ما يحدثنا راوى السيرة . ومن المهم أن نشير هنا الى أن السيرة جعلت كلا من الملك الصالح وشجرة الدر بمثابة الأب والأم لبطل السيرة « الظاهر بيبرس » ، فإن الصالح يراعاه طوال مراحل حياته ويرقيه فى الخدمة ، على حين تتبناه شجرة الدر .

وربما يكون من الأفضل أن نتعرف على الخطوط العامة لشخصية « الصالح نجم الدين أيوب » و « السلطانة شجرة الدر » كما تصوره المصادر التاريخية ، لكي نعرف كيف يعيد الوجدان الشعبى انتاج التاريخ وأبطاله وحوادثه من ناحية ، ونحاول أن نتلمس السبب فى ذلك من ناحية أخرى .

يقول المقرئى عن « الصالح نجم الدين أيوب » : « ٠٠٠ كان ملكا شجاعا حازما مهيبا لشدة سطوته وفخامة ناموسه ، مع عزة النفس وعلو الهمة ، وكثرة الحياء والعفة وطهارة الذيل عن الخنا ، وصيانة اللسان من الفحش فى القول ، والاعراض عن الهزل والعبت بالكلية ، وشدة الوقار ولزوم الصمت ، حتى انه كان اذا خرج من عند حرمة الى ممالكه أخذتهم الرعدة عندما يشاهدونه خوفا منه ، ولا يبقى منهم أحد مع أحد . واذا جلس مع ندمائه كان صامتا لا يستفسره الطرب ولا يتحرك ، وجلساؤه كأنما على رؤوسهم الطير . واذا تكلم مع أحد من خواصه كان ما يقوله كلمات نزرة ، وهو فى غاية الوقار . ومع هذه الشهامة والمهابة لا يرفع بصره الى من يحادثه ، حياء منه وخفرا . ولم يسمع منه قط فى حق أحد من خدمه لفضة فحش ، وأكثر ما يقول اذا شتم أحدا « متخلف » ، لا يزيد على هذه الكلمة ، ولا عرف قط من النكاح سوى زوجته وجواريه ٠٠ » (٢١) .

هذه هى ملامح شخصيته ، فكيف كانت أيام حكمه ؟ يقول المقرئى : « ٠٠ وكانت البلاد فى أيامه آمنة مطمئنة ، والطرق سابلة . وكان يجرى على أهل العلم والصلاح المعاليم والجرايات ، من غير أن يخالطهم ، ولم يخالط غيرهم لمحبتة فى العزلة ورغبته فى الانفراد ، وملازمته الصمت ، ومدامته على الوقار والسكون ٠٠ » .

هذه هى ملامح الشخصية التاريخية للملك الصالح الذى مات وهو يقود المعركة ضد الفرنج من فراش المرض . فقد كانت الحملة الصليبية السابعة بقيادة « لويس التاسع » ملك فرنسا قد تمكنت من أخذ دمياط دون قتال فى شهر صفر سنة ٦٤٧ هجرية (يونيو ١٢٤٩ م) . واستقبل السلطان المريض أنباء سقوط المدينة التى حرص على تحصينها بمزيج من مشاعر المرارة والألم والغضب . فعاتب قادة الحامية المنسحبة بكلمات مريرة عنيفة .

وأعدم عددا من الفرسان الذين هربوا من المعركة ، ولكنه لم يستسلم للهزيمة . ونقل معسكره الى المنصورة التي كانت قد أنشئت قبل ثلاثين سنة فقط من هذا التاريخ . وشرع الجنود والأهالي في ترميم أسوار المدينة وتحصينها تحسبا لقدم الصليبيين .

وفي غمار الاستعداد للمعركة أحس السلطان بدنو أجله ، فنودى في مصر « ٠٠ » من كان له على السلطان ، أو عنده ، شيء فليحضر ليأخذ حقه « ٠٠ » فطلع الناس وأخذوا ما لهم . ومن ناحية أخرى بدأت القوات المصرية تتوافد على مدينة المنصورة : فيها هي كتائب فرسان المماليك ، وفرسان العربان ، والمتطوعون الذين جاءوا في أعداد كبيرة لمواجهة الصليبيين . وماجت المدينة القتية بالحركة والنشاط حول القصر السلطاني الذي كان يرقد بداخله السلطان المريض ، وقد غلبت شجاعته مرضه ، وبات مؤرقا بالرغبة في الانتقام ولكن الموت سبق السلطان فمات عن أربع وأربعين سنة في معسكره بمدينة المنصورة شهيدا في ساحة القتال .

هذه هي صورة « الصالح نجم الدين أيوب » في كتب التاريخ ، وهذا هو دوره في الدفاع عن البلاد ضد العدوان الصليبي . لقد مات في ريعان الشباب بعد حياة مأساوية صاحبها المرض الطويل ، وكان موته في ساحة الجهاد . فهل يمكن أن يكون هذا هو السبب في أن الخيال الشعبي حين أعاد إنتاج صورة الملك الصالح في السيرة صلبها في ذلك القالب الذي يحظى بقبول شعبي واسع ، بحيث يعفيه من مسئولية الممارسات الخاطئة للإدارة الحكومية ، وبحيث يجعله مجذوبا من أهل الكرامات ينكشف عنه الحجاب ، ويأتي بالحوارق والمعجزات ، وتصدر عنه الكرامات ؟ وهل يكون من الشطط في التقدير أن نقول ان الخيال الشعبي وضعه في هذا المكان بسبب سيرته وجهاده معا . ان السيرة تقدمه على أنه « الملك الصالح والزناد القادح ، والبحر

المليان السايح ، الصالح أيوب ولي الله المجنوب ابن الفاضل بن الكامل بن سعيد السعداء » بن شهيد الشهداء ، ينسب الى حبيب النجار الذي ينسب الى سيدنا نوح عليه السلام « ٠٠ » (٢٢)

من ناحية أخرى ، اختارت « السيرة الظاهرية » الملك الصالح ليكون صاحب الفضل في قدوم بيبرس الى مصر ، كما كان هو المسئول عن رعايته (٢٣) . كذلك فان الفنان الشعبي جعل النبؤات تتكرر على لسان الصالح أيوب في عدة مواقف لتنبئ بقدوم البطل . فهل يمكن أن يكون الوجدان الشعبي قد اختار « الملك الصالح » لهذا الدور بسبب سيرته الحسنة أثناء الحكم ، وموقفه البطولي من الحملة الصليبية السابعة ؟ أم أننا يمكن أن نرجع السبب في بساطة الى الحقيقة التاريخية القائلة بأن الصالح أيوب هو الذي كون طائفة المماليك البحرية الذين كان بيبرس البندقداري واحدا من أبرز زعمائهم (٢٤) ؟

أما « شجرة الدر » ، فقد قامت بدورها في مواجهة العدوان الصليبي على نحو رائع يتسم بالتفاني والاخلاص وقوة العزيمة . فعندما توفي السلطان أحضرت كلا من الأمير « فخر الدين بن شيخ الشيوخ » ، والطواشي « جمال الدين محسن » وكانا أقرب الناس الى السلطان والمسئولين عن الجيش والمماليك والحاشية . وأعلمتهما ب وفاة السلطان . وطلبت منهما كتمان الخبر في الظروف الحرجة التي كانت تمر بها المعركة ضد الصليبيين . فاتفقا مع « شجرة الدر » على القيام بتدبير المملكة الى أن يحضر السلطان المعظم توران شاه بن الصالح أيوب لتولى العرش . وظلت « شجرة الدر » تقوم بدور السلطان الذي لم يعرف الناس بوفاته الا بعد حين .

وجاء « المعظم توران شاه » بعد أن كانت القوات المصرية قد أجهزت على القوات الصليبية في المنصورة بمساعدة عامة المصريين يوم ٤ ذي القعدة ٦٤٧ هجرية (٨ فبراير ١٢٥٠م) . وتم اعلان وفاة السلطان السابق رسميا

وسلمت « شجرة الدر » مقاليد الحكم لابن زوجها السلطان الشاب النذى تولى قيادة الجيش بنفسه . ثم جرت المعركة الرئيسية ضد الجيش الصليبي قبالة فارسكور وانتهت بالجيش الصليبي بين أسير وقتيل ، وكان لويس التاسع نفسه بين الأسرى .

بيد أن « تورانشاه » جاء أخفاقا أبوبيا جديدا ، وفشل فى الاستجابة للمتحدى الذى تفرضه الظروف التاريخية . وبدلا من أن يحاول توحيد الجهود للقضاء على بقايا الوجود الصليبي فى فلسطين وبلاد الشام بدأ يحيك الدسائس والمؤامرات ضد من خاضوا المعركة بعد وفاة أبيه وصانوا له عرشه فى غيابه .

وقد وصفه أحد المؤرخين المعاصرين بأنه « ... كان سيء التدبير والسلوك ، ذا هوج وخفة ... » وأخيرا لقي مصرعه بأيدى أربعة من كبار المماليك ، وهو فى معسكره بفارسكور صباح الاثنين ٢٧ مجرم ٦٤٨ هجرية (٢ مايو ١٢٥٠ م) .

تبددت دماء « توران شاه » مع مياه نهر النيل ، ومعها تبددت آخر مظاهر السلطة الأيوبية الفعلية فى مصر ، وإن بقى لها ظلا يتوارى خجلا الى جانب الأضواء التى فرضت نفسها على مسرح التاريخ فى ذلك الزمان . واختار المماليك - أصحاب السلطة الفعلية - الأميرة « شجرة الدر » لتكون أول سلاطين المماليك . وعلى الرغم من دورها الرائع فى توجيه شئون الحكم والحرب أبان أحداث الحملة الصليبية السابعة وأثناء مرض زوجها « السلطان الصالح أيوب » وبعد وفاته ؛ فإن الخليفة العباسى رفض الاعتراف بحكمها . وقبضت « شجرة الدر » على زمام الحكم بيد من جديد ، وتخلصت من بقايا الحملة الصليبية وتسلم المصريون دمياط بعد انسحاب شرادم الفرنج منها فى مايو ١٢٥٠ م . وأخذت « شجرة الدر » تتقرب الى الخاصة والعامة من رعاياها . ولكن رأى العام رفض الاعتراف بحكم امرأة ، وهاجت القاهرة بسكانها وماجت احتجاجا على حكم السلطنة . وبعد ثمانين يوما تنازلت

« شجرة الدر » عن العرش لواحد من أمراء المماليك ، كانت قد إختارته زوجها لها ، هو عز الدين أيبك التركمانى الذى تولى عرش السلطنة باسم « الملك المعز » .

كانت فترة حكم « شجرة الدر » مرحلة انتقالية ، كما كانت خروجا على مسار التراث السياسى الاسلامى . لقد إختارها المماليك ، وهم حديثو عهد بالاسلام ، بفعل الظروف الحرجة التى فرضت شكلا استثنائيا من أشكال الحرجة التى فرضت شكلا استثنائيا من أشكال السلطنة ، فقد رفضها المصريون لأن سلطنتها كانت خروجا على الشرع والتقاليد السياسية لبلادهم .

واللافت المنظر أن « سيرة الظاهر بيبرس » لم تجعل شجرة الدر تجلس على عرش مصر ، وإنما جعلتها تتزوج « الصالح أيوب » لتثبيت ملكه . ومن ناحية أخرى ، حرص الفنان الشعبى على تصويرها فى صورة محبة الى العقلية العامة ، فقد نفى عنها صفة العبودية ، وجعلها ابنة للخليفة العباسى . بل إن السيرة جعلت « شجرة الدر » تعيش عدة أجيال منذ زمن صلاح الدين الأيوبي حتى تتزوج « الصالح نجم الدين أيوب » فهل يمكن أن يكون الوجدان الشعبى قد أعاد انتاج شخصية شجرة الدر فى هذه الصورة التعويضية تقديرا لدورها فى الدفاع عن البلاد ؟

آخر الشخصيات التاريخية التى تناولتها « السيرة الظاهرية » شخصية « عز الدين أيبك » . ويبدو واضحا أن السيرة اتخذت منه موقفا عدائيا تماما ، فقد جعلت سبب مجيئه الى مصر مشوبا بقدر من الانتهازية والعدوانية . اذ تقول السيرة « ... كان ملك من الملوك بارض الموصل [هو أيبك] ... وكانت تأتيه الاخبار بما يجرى فى كل الامصار فبالامر المقدر بلغه أن مصر عليها ملك من الأكراد الأيوبية يقال له « الصالح أيوب » . وذلك الرجل فقير الحال لا يعرف السلطنة ، ولا

له عليها أحوال ، فأمر بتجهيز العساكر ، وجاء بهم من كل قطر ، ودفع لهم الأموال حتى صار في ركبة عظيمة وقال : لا بد أن أملك أرض مصر ٠٠٠ » . وسار أيبك بجيشه حتى وصل حلب فحاصرها ، ثم داهمه مرض شديد . وعرف السلطان بأمر أيبك وحملته لأنه « ولي الله المجذوب » الذي ينكشف عنه الحجاب ، وأمر نائب حلب أن يفتح أبواب المدينة أمام أيبك وجيشه . وبعد عدد من المتاعب التي يتعرض لها جيش أيبك بفضل كرامات الصالح أيوب يصل الى مصر ويتخذ السلطان وزيرا له (٢٥) . والسيرة تجعل أيبك أميرا خائنا ظالما ، فتارة يرأس « هلاون » لكي يستعديه ضد « بيبرس » ، على حين يحاول هو وأعوانه نهب معسكر بيبرس ولكن المصريين يتصدون لأيبك ورفاقه (٢٦) ، وتارة أخرى تجعله السيرة متأمرًا مع الفرنج ضد بيبرس (٢٧) ، وتارة ثالثة تجعله متأمرًا بالاشتراك مع القاضي الذي تجعله السيرة نصرانيا روميا يتخفى في زى قاض مسلم لهدم البلاد من الداخل عن طريق التجسس والتخريب (٢٨) .

ومن المشاهد المثيرة ، ذلك المشهد الذي ترسمه « السيرة الظاهرية » لأيبك وجماعته بعد أن نجح « بيبرس » في فتح أنطاكية وأخذها من الصليبيين على الرغم من مؤامرات أيبك ودسائسه . فقد عاد أيبك وجماعته مخدولين وتعرضوا لسخرية أولاد البلد أثناء سيرهم . يقول النص : « ٠٠٠ فلما رأوهم أولاد البلد قال أحدهم : أنظر يا أخى أيبك وجماعته دول كانوا مسافرين في برمة . قال الآخر : كانوا في زفته . واحد قال والله انهم متعوسين ان كانوا مسافرين ولا يقعدوا . هذا وهم سائرين والناس تمشق في أبدانهم ، ومنهم من يضحك عليهم ، ومنهم من يضرب لهم تعبير بحنكه ، ومنهم من يقول : الله لا كان جالى الغلا ولا كياه ٠٠ » .

ويكمل الراوى المشهد فيحكى أن بيبرس أمر بالقبض على أيبك وجماعته ، وأن يسروا في الموكب مكشوفى الرأس حفاة الأقدام ، تتخاطفهم تعليقات جارحة من الناس ، فيقول أحدهم : هؤلاء الاثنى يخطفون العمائم فى سكة بولاق ، ويقول الثانى : هؤلاء قتلوا امرأة فى الجيزة ، ويقول ثالث : أنا راحت لى عمة » .

هذا الموقف العدائى الحاد والظاهر فى السيرة تجاه أيبك لا نستطيع أن نحدد له سببا على وجه اليقين . بيد أننا قد نجد له مبررا فى شخصية « المعز أيبك » المخادعة وأساليبه غير الشريفة . فقد كان نظامن البشر يبدو لين العريكة سهل المنال ، لا يتخذ لنفسه موقفا ، ولا يبدي رأيا فى موضوع ؛ ويؤثر أن يطيع من له الأمر فى كل المواقف ، فإذا أمسك بلجام السلطة انقلب وحشا مستبدا وتجلت فيه صفات الضعيف المتحكم المستبد . فالتاريخ يخبرنا أن أمراء المماليك الأقوياء اختاروا أيبك سلطانا لانهم اعتقدوا انه ضعيف « ٠٠ متى أردنا صرفه أمكننا ذلك لعدم شوكته ٠٠٠ » . لكنه عندما أيقن أن الأمور قد دانت له خلع السلطان الأيوبي الطفل « الأشرف موسى » الذى كان فى السادسة من عمره وسجنه ، ثم دبر مؤامرة قتل فيها « فارس الدين أقطاي » زعيم المماليك البحرية صديق بيبرس البندقدارى . ولم يلبث هو نفسه أن لقي مصرعه على يد زوجته « شجرة الدر » حين عرفت أنه يسعى للزواج من إحدى بنات البيت الأيوبي ليتخلص منها نهائيا ، وليدعم حكمه بصيغة شرعية بزواجه من الأميرة الأيوبية .

قال عنه المقريزى « ٠٠٠ قتل خلقا كثيرا ، وشنق عالما من الناس بغير ذنب ليوقع فى القلوب مهابته ، وأحدث مظالم ومصادرات عمل بها من بعده ٠٠٠ » (٢٩) . فهل يمكن أن يكون الموقف العدائى الذى اتخذته سيرة الظاهر بيبرس من أيبك انعكاسا لشخصيته

و « الصالح أيوب » و « شجرة الدر » في قالب ديني حافل برموز الصوفية والزهد ، وملئ بأخبار المعجزات والخوارق والكرامات التي تغلب الباب الجماهير أصحاب المصلحة الحقيقية في السيرة التي تهتم بإبراز دور عامة الناس .

ثالثا : ان الفنان الشعبي يعبر ، في قسوة شديدة، عن الكراهية الشعبية لمن ينفون ضد مصلحة الناس وأمانهم العامة ، وضد من يتسبب في أيدائهم . كما أن الفنان الشعبي يدين تماما من يخون المثل العليا والقيم التي تمثل النظام الأخلاقي للمجتمع الذي تمثله السيرة . ولذلك كان تجاهل السيرة للكمال الأيوبي ، وبقية أبناء البيت الأيوبي فيما بين صلاح الدين الأيوبي والصالح أيوب ، كما كانت السيرة عدائية تماما إزاء المعز أيك .

رابعا : ان « سيرة الظاهر بيبرس » ، في حقيقة أمرها ، سيرة الشعب المصري في فترة مهمة من تاريخ المنطقة العربية ، ولذا فإن الصياغة الفنية لأحداث التاريخ وتشكيل شخصياته وأدوارهم قد وظفت لخدمة هذا الهدف الثقافي / الاجتماعي بحيث احتفت السيرة بالشخصيات التاريخية التي لعبت دورا في مصلحة الناس ، واتخذت موقفا معاكسا ضد من عملوا لمصلحتهم الشخصية أو تسببوا في الأضرار بالصالح العامة .

دكتور قاسم عبده قاسم

الغادرة، أم هو رد فعل لكثرة القتل وسفك الدماء الذي ميز فترة حكمه التي دامت حوالي سبع سنين حافلة بالمتاعب في الداخل والخارج ؟ أم أننا يمكن أن نفسر هذا الموقف في ضوء الضرائب الكثيرة التي فرضها أيك على المصريين ووصفها المؤرخون بأنها « مظالم ومصادرات » لا سيما وأن من خلفوا أيك على العرش تمسكوا بهذه الضرائب في أغلب الأحوال .

★ ★ ★

هذه بعض الملامح العامة التي رسمتها « سيرة الظاهر بيبرس » لأهم الشخصيات التاريخية التي عاصرت أحداث تلك الفترة التاريخية ، وربما يكون من المهم أن نعرض بعض الملاحظات الختامية في هذا الموضوع :

أولا : ان الوجدان الشعبي وهو يعيد إنتاج تاريخه لا يهتم كثيرا بالحوادث والأماكن والشخصيات التاريخية والتتابع الزمني في سياق التاريخ الفعلي ، وإنما يوظف ذلك كله في خدمة هدفه الفني بمضامينه الاجتماعية / الثقافية بحيث يبرز دور عامة الناس في صنع تاريخهم ، وهو الدور الذي أهمله المؤرخون التقليديون لحساب الحكام .

ثانيا : ان البناء الفني المبطل في المفهوم الشعبي يكتسب أهمية خاصة حين يكون البعد الديني العاطفي من أبرز أبعاد شخصيات السيرة الشعبية ، ومن ثم كان اهتمام الفنان الشعبي بتصوير « صلاح الدين الأيوبي » ،

وعن هذا المؤرخ وكتبه انظر : قاسم عبده قاسم : الرؤية الحضارية للتاريخ - قراءة في التراث التاريخي العربي (دار المعارف ١٩٨٥م - طبعة ثانية) ، ص ١١٩ - ص ١٣٣ .

(٤) السيرة ، ج ١ ص ١٦٧ - ١٦٨ .

(٥) السيرة ، ج ١ ، ص ٤ .

(٦) المقرئ ، السلوك لمعرفة دول الملوك ، ج ١ ،

ص ٢٢ .

(★) حين نذكر اسم « شجرة الدر » (بدون تاء مربوطة) تكون الإشارة إلى الشخصية التاريخية لأن هذا هو اسمها في المصادر التاريخية ، وعندما نذكر « شجرة الدر » تكون الإشارة إلى الشخصية الفنية في السيرة .

(١) سيرة الظاهر بيبرس (طبعة محمد صبيح - بدون تاريخ) ، المجلد الأول ، ص ٢ .

(٢) مخطوط مصور بجامعة القاهرة تحت رقم ٢٤٠٢٨ .

(٣) مخطوط مصور بجامعة القاهرة برقم ٢٤٠٢٩ .

- (٧) السيرة ، ج ١ ، ص ٦ - ص ٨ .
 (٨) السيرة ، ج ١ ، ص ٩ .
 (٩) السيرة ، ج ١ ، ص ١٠ .
 (١٠) السيرة ، ج ١ ، ص ١١ .
 (١١) السيرة ، ج ١ ، ص ١٣ .
 (١٢) المقرئى ، السلوك ، ج ١ ، ص ٦٣ ، حيث يذكر أن صلاح الدين الأيوبي شرع فى بناء القلعة سنة ٥٧٢ هجرية .
 (١٣) السيرة ، ج ١ ، ص ٢٤ - ص ٢٥ .
 (١٤) المقرئى ، السلوك ، ج ١ ، ص ٢٢٩ - ص ٢٣١ .
 (١٥) السيرة ، ج ١ ، ص ٢٩ .
 (١٦) نفسه ، ج ١ ، ص ٣٠ - ص ٣٦ .
 (١٧) السيرة ، ج ١ ، ص ٣٧ .
 (١٨) المقرئى ، السلوك ، ج ١ ، ص ٣٨٦ .
 (١٩) السيرة ، ج ١ ، ص ٣٨ - ص ٣٩ .
 (٢٠) نفسه ، ج ١ ، ص ٤١ ، ص ٤٩ .
 (٢١) المقرئى ، السلوك ، ج ١ ، ص ٣٣٩ - ص ٣٤٢ .
 (٢٢) السيرة ، ج ١ ، ص ٢٧٦ .
 (٢٣) السيرة ، ج ١ ، ص ٨٠ ، ج ٢ ، ص ١٠ ، ص ٢٨ ، ص ٧٦ ، ص ٩٥ .
 (٢٤) المقرئى ، السلوك ، ج ١ ، ص ٣٣٩ .
 (٢٥) السيرة ، ج ١ ، ص ٤٩ - ص ٦٢ .
 (٢٦) يقول نص الرواية ان الخطاب الذى أرسله أيبك الى هلاون كان نصه : « خطاب من أيبك وقلاوون الى أبادى هلاون . اعلم أننا خاص الأعداء للولد بيبرس ، وأنت أيضا عدو له . فإذا طلع النهار فاركب أنت قوم كامل رجالك . » . وعندما يحاول أيبك نهب معسكر بيبرس الذى رحل الى مكان هلاون ، يتصدى له « عثمان بن الحيلة » وجماعته ، و « عقرب » وجماعته ، و « حرش » وجماعته (السيرة ، ج ٢ ، ص ٦ - ص ٩ ، ص ٧ - ص ١١) .
 (٢٧) السيرة ، ج ٢ ، ص ٤٩ ، ص ٥٠ .
 (٢٨) السيرة ، ج ٢ ، ص ٣٦ ، ص ٣٧ - ص ٤١ ، ص ٤٤ - ص ٤٥ .
 (٢٩) المقرئى ، السلوك ، ج ١ ، ص ٤٠٤ .



مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب



الدكتور أحمد عثمان

الآداب القديمة في مجملها شفوية مسموعة لا تدوينية مقروءة . فوسيلة النشر الأولى كانت الأداء الصوتي سواء بالانشاد أو الغناء ، التمثيل أو الالقاء . ومن المقطوع به أن قلة قليلة جدا من مؤلفي الاغريق والرومان - على سبيل المثال - هم الذين كتبوا مؤلفاتهم بأيديهم ، فحتى بعد ان عرفت الكتابة وشاع فن تدوين الأدب اعتاد المؤلفون أن يملوا أعمالهم على خديم يستأجرونهم لهذا الغرض . وكانت عملية الاملاء هذه تتم بالمنزل أو في السوق العامة ، في الملاعب أو الحمامات بل وفي الغابات أثناء رحلات الصيد . كما اعتاد المؤلفون الاغريق والرومان أن يقرأوا أعمالهم على الجمهور شعرا كانت أم نثرا . وهذا ما قيل حتى بالنسبة لمسرحيات سينيكا بالقرن الاول الميلادي حيث كانت الكتب والمكتبات وعادة القراءة قد انتشرت

لا تتضمنان أية اشارة الى معرفة بفن الكتابة أو على الأقل فن تدوين الأدب آنذاك . فالعلاقات المميته (semata lygra) المشار اليها في « الالياذة » (الكتاب السادس بيت ١٦٨) في ثنايا اسطورة بيليرفون يفترض أنها تشير الى نظام الكتابة الموكينية التي ربما

ولعل الشاعر الهجائي أرخيلوخوس الذي ازدهر حوالي عام ٦٥٠ ق.م هو اول شاعر اغريقي نعرف بشيء من اليقين أنه نظم أشعاره مستعينا بالكتابة وان كان قد أفاد من التقنيات التقليدية للأدب الشفوي المسموع (١) . ذلك أن ملحمتي هوميروس «الالياذة» و «الاوديسيا»

الاغريقية ولكن ليس قبل منتصف القرن
الثامن ق م .

هذا ويقدم بيدج (D. L. Page) أدلة واضحة من أسلوب ولغة ملحمتي هوميروس على أنهما تتبعان بالفعل من عدة مصادر مختلفة (٢) . وهذا يعنى أنهما تقفان عند مصب تراث شعري شفوئى عريق له عدة روافد . ومما لا شك فيه أن التقدم فى فنون الكتابة والنسخ والتوسع فى تدوين الأدب يأتى على حساب عمل المنشئ الملحمى الراوى للأحداث البطولية . أى أن التدوين بصفة عامة أمر لا يتفق مع طبيعة الشعر الملحمى الأصلية . إذ كان من الممكن أن تتحرر وتتجدد ملاحم هوميروس مع مرور الزمن ، وكان من المحتمل أن تتبدد أيضا لو لم يأت الطاغية الأثينى بيسيستراتوس إبان القرن السادس ق م ويؤسس نظاما جديدا للانشاد الملحمى يسمى النظام الرابسودى حيث اختفت قيامة الراوى القديم وتزود الراوى المستحدث بدلا منها بعضا وكان عليه أن يغنى فى كل مرة قصيدة مكتملة أى أنشودة رابسودية (rhapsode) تبدأ من حيث انتهت السابقة (esx hypolepsseos) . النظام الانشادى الذى أسسه بيسيستراتوس اذن يقوم على الالتقاء من الذاكرة اعتمادا على نص مكتوب وموثق يمكن الرجوع اليه فى أى وقت ، وهو النص الذى صار يعرف فيما بعد باسم تحقيق أو تنقيح بيسيستراتوس ، وإذا كان هذا التنقيح المدروس قد حفظ أشعار هوميروس من الضياع فإنه قد قضى على كل فرصة للتجديد فى تقنية الشعر الملحمى . وهذا أمر طبيعى بالنسبة لفن يدون بعد أن كان قد بلغ قمة النضج معتمدا على التقنيات الشفوية . ولقد كتب شيشرون الخطيب الرومانى المفوه عام ٥٥ ق م تقريبا - أى بعد أن كانت الدراسات الفقهية والتحقيقات العلمية فى الاسكندرية قد انتهت وأثمرت وأصبحت نتائجها معروفة للجميع - وقال ان بيسيستراتوس طاغية أثينا هو الذى « قد رتب كتب هوميروس التى

انتشرت بتوسع الامبراطورية الموكينية نفسها فى نهاية القرن الثانى عشر ق م . وعلى أية حال نحن لا نملك الدليل على ذلك . وفى الحقيقة قامت الحضارة الموكينية على ثلاثة عناصر رئيسية : العنصر الأول هو المتمثل فى حضارة الأخيين الوافدين من الشمال ، والعنصر الثانى هو التراث المحلى للبلاسجيين أقدم سلالة سمعنا عنها فى بلاد الاغريق . أما العنصر الثالث فهو تأثير الحضارة الكريتية المينوية ، ومما لا شك فيه أن المهاجرين من الشمال قد جاءوا عبر آسيا الصغرى وجلبوا معهم بعض التأثيرات من حضارات الشرق . أما الأثر الشرقى - ولا سيما الفرعونى والفينيقي - على حضارة كريت المينوية فلا يحتاج الى تأكيد . وكان الحثيون فى آسيا الصغرى قد نقلوا عن البابليين نظاما للكتابة . أما كريت فقد عرفت الكتابة منذ الألف الثانية على أقل تقدير واستعملت لغة لم تفك طلاسمها حتى الان بصفة تامة وتشبه اللغة الصينية ، وإذا كان الآخيون شعبا من الأميين فإنهم عندما قدموا من الشمال فى اتجاه الجنوب وصلوا الى مناطق تعرف الكتابة وتمارسها من زمن بعيد . وتبينوا هذا الفن ولكن من الملاحظ أن النظام الكريتي للكتابة لم يكن شائعا فى بلاد الاغريق الرئيسية إبان العصر الآخر أى الموكينى . وحدثت طفرة ملموسة عندما تبنى الاغريق الأبجدية السامية الشمالية التى أسموها « الحروف الفينيقية » (grammata Phoinikisia) وهى حروف تشبه الى حد ما الجروف العبرانية وتتكون من مجموعات من العلامات كل منها يمثل ساكنا . ولقد طور الاغريق فى هذه الابجدية حتى وصلوا بها الى ما نعرفه الآن باسم اللغة الاغريقية والتى لا تزال حية الى يومنا هذا بالصورة المتطورة التى يتحدث بها اليونانيون المحدثون ، لقد استعاروا فى البداية بعض العلامات للدلالة على حروف الحركة ثم استبدلوا بتلك العلامات أشكالا مبتكرة تماما أى حروف جديدة لم تكن موجودة فى اللغات السامية وربما أخذوها عن مصادر أخرى . المهم أنهم فى النهاية توصلوا الى الابجدية



الزاوية في فهمها وفي فهم طبيعة الشعر الملحمي ككل .

وعندما جعل الاغريق في أساطيرهم « منيموسيني » Mnemosyne (الذاكرة) أم ربات الفنون Mousai فانهم كانوا بذلك يعنون أن شعرهم القديم الشفوي يعتمد أساسا على الذاكرة في بقاءه عبر العصور . ولقد ظل هذا المعنى موجودا حتى بعد أن عرف فن تدوين الأدب . وبعبارة أخرى نريد القول بأن الفنان الاغريقي لابد وأن يعي دروس الماضي ، فعلى الشاعر مثلا قبل أن يهيم على أدواته التعبيرية أن يلم بالتراث القديم من القصص الاسطوري والروايات الملحمية الشفوية .

لقد فقد التراث الشعري الشفوي الذي كان موجودا فيما بين العصر الموكيني المزدهر وفترة ظهور هوميروس ثم العصر الكلاسيكي الذي عرف في بدايته الاغريق فن الكتابة والتدوين . ولكن هذا التراث المفقود قد ترك بصماته لا على هوميروس فحسب بل وعلى الأدب الاغريقي بعامة . فهو مثلا صاحب الفضل في الجمع بين القديم المألوف والجديد المبتدع أي أن يبقى الأدب آمينا على التراث القديم .

لم تكن من قبل على هذا الترتيب الذي نعرفه « (٣) وإذا كان هذا صحيحا فان الأشعار الهومرية - وبصورة قريبة للغاية من النصوص التي وصلتنا - كانت تنشد في أعياد الباناثينايا الاثينية فيما قبل عام ٥٢٧ هـ (٤) .

ويقول معارضو النظرية الشفوية لنشأة الشعر الملحمي وطبيعته بأن حصول الاغريق على تقنية الكتابة أو تطورها هو الذي سهل عملية ابداع قصائد ملحمية مطولة كانت في الأصل عبارة عن أغاني بطولية قصيرة ومتفرقة عرفتها عصور ما قبل الكتابة والقراءة . انها لمشكلة حقيقية أن نحاول الاجابة على التساؤل المطروح كيف فُز المعدل التقليدي للأغنية البطولية القصيرة (الذي كان لا يزيد على وقت جلسة واحدة كما سنرى من خلال معطيات الاوديسيا الهومرية) ، الى ذلك الطول الهائل الذي نجد عليه ملحمتي هوميروس ؟ أن هذا الحجم في حد ذاته يشي بأن الملحمتين نشأتا في مجتمع يعرف القراءة والكتابة كوسيلة لتداول الأدب، ولكن غير ذلك فلا يمكن أن تكون « الالياذة » و « الاوديسيا » الا ملحمتين قامتا على تقنية الرواية الشفوية التي تمثل بالنسبة لهما حجر

الدائنين (الاغريق) المؤسف لأن الناس في الغالب يشنون على الأغنية التي تسبج اليهم نغماتها للوهلة الأولى .

وستتوقف بعض الوقت عند هذه المقطوعة الهومرية لأننا نستطيع من خلالها أن نتعرف على طبيعة الشعر الملحمي بعامة وطبيعة عمل المنشد وتقنياته الشفوية بصفة خاصة ، فالصيغة اللغوية في هذه الفقرة المؤثرة نمطية الطابع ، بمعنى أنها مفعمة بعبارات من المألوف الملحمي تتكرر كثيرا في « الاللياذة »

و « الأوديسيا » مثل « المنشد ذائع الصيت » أو « المنشد الرباني » و « بالاس أثينة » و « العودة المفجعة » وما الى ذلك . بيد أن الفقرة ككل مريحة وتبدو تلقائية تنبع من روح الشاعر بلا عناء أو تعسف لأن النمطية فيها لا تصل الى حد الآلية . وبعبارة أخرى نريد القول بأن أسلوب هوميروس السلفي متجدد يجمع بين أسلوب العصر الموكيني القديم من جهة ولغة عصر هوميروس نفسه ، بل ولغة الأجيال والقرون الواقعة بينهما من جهة أخرى . ولا ينفي قولنا هذا أن العنصر السلفي عند هوميروس هو الأغلب . يتميز هوميروس اذن بتكرار العبارات الملحمية المألوفة والموروثة التي - مع ذلك تخلق انطباعا بالأصالة والواقعية . فكما أن تكرار هذه العبارات والحوادث هو نتاج طبيعي لتراكم الرواية الشفوية فانه عند هوميروس بصفة عامة يعمل على طبع هذه الحوادث والعبارات في ذهن الراوى وهو يحفظ الاغانى وفي مخيلة السامع وهو يتمتع بالانصات له . كما يتسم الأسلوب الملحمي النمطي عند هوميروس بالحياة أى أنه يترك الجمهور يحس بنفسه ولنفسه ويرسم ما يشاء من صور للأحداث والشخصيات . وهذا أسلوب يدفع هذا الجمهور الى تركيز الانتباه في كل صغيرة وكبيرة مما يروى عليه .

لم تك لغة هوميروس اذن لغة الحديث اليومي بين الناس في عصره ، أنها لغة اصطلاحية مصطنعة من حيث أنها بناء شعري

ومع ذلك يضيف اليه معطيات العصر الجديد . هذا ملمح واضح في ملحمتي هوميروس . اذ تتبينان تقنيات ملحمية ومادة خام شعرية تنتمى الى العصر السحيق ومع ذلك تقدمان لنا صورة للحياة المعاصرة لهوميروس نفسه . بل ان هذا الملمح ذاته هو أكثر ملامح الادب الاغريقي ككل وضوحا وتأثيرا . بمعنى أنه يقوم بالاساس على مألوف موروث وقديم غاية في القدم بيد أنه يتحدث عن مجتمع معاصر أى - على سبيل المثال - أثينا القرن الخامس ق م بالنسبة للمسرح .

يرد في « الاوديسيا » (الكتاب الاول أبيات ٣٢٥ - ٣٢٨ - ٣٣٦ - ٣٥٢) .

« كان المنشد ذائع الصيت يغنى لهم وكانوا هم يجلسون في صمت منصتين له . كان يغنى لهم عن عودة الآخين المفجعة من طراودة والتي أوجبتها الربة بالاسي أثنية . وبعد ذلك خاطبت (بنيلوتي) المنشد الرباني والدموع تترقق في عينيها :

أى فيميوس أنك لتعرف الكثير من مفاتن الرجال الأخرى ، انك لعل علم بأعمال الرجال والآلهة المجيدة مما حفظه لنا المنشدون .

غن لهم واحدة منها وأجلس الى جوارهم ودعهم يحسسون في صمت كثوس الحمر واترك هذه الأغنية الحزينة التي تجلب الالسى الى أعماق قلبي حيث أن حزنا لا ينسى يسقط على وأنا أتذكر متلهفة على رأس زوجي الذي ذاع صيته في هيلاس وأجوس .

فرد عليها (ابنها) تليماخوس الحكيم قائلا :

لم تكرهين يا أماء أن يمتعنا المنشد المخلص بالطريقة التي تواتيه فلا لوم على المنشدين ، انما زيوس هو المألوم فهو الذى يعطى كيفما شاء للبشر الساعين وراء أرزاقهم اليومية فلا تثريب على الرجل (أى فيميوس) أن يغنى مصير

فى كل فقرة اختيارا خاصا ومدققا ووفق ما تقتضيه كل مناسبة وكل سياق على حدة . ان ضرورة أن يكون الشعر الشفوى ذو الحجم الكبير نمطيا أمر تؤكد دراسة كل من هوميروس والأدب الشفوى المتبقى فى كل من يوغوسلافيا وجنوب روسيا وقبرص وكريت . لقد أثبتت هذه الدراسات أن الأشعار الملحمية الأقل تعقيدا أو الأقصر والأبسط تعبيرا . هى أيضا الأقل نمطية ، بينما أفضل الأشعار الملحمية وأطولها هى الأغنى فى الصيغ النمطية . ولوحظ أن الصيغة النمطية تزيد من قدرة المنشد الملحمي الموهوب على الابتكار ولا تضعفها أو تخنقها كما يمكن أن يتبادر الى الذهن . فهذا المنشد يقبل تعبيرات وتقنيات اصطلاح عليها وقبلت منذ زمن بعيد أى أنها اكتملت نضوجا واكتسبت رسوخا وصارت من المألوف التقليدى . ولكنه مع ذلك أى المنشد يبذل أقصى جهده ليضيف من عنده ما يحقق له حسن الاستماع وذيوع الصيت والاعتراف بالأصالة .

وتشهد الفقرة المقتطفة سلفا من «الأوديسيا» بوجود النقد الذوقى فى عصر هوميروس بل وربما فى العصر الموكيني نفسه ، إذ نجد المنشد وسامعيه يفاضلون بين أغنية وأخرى ويقولون أن هذه حزينه وتلك بهيجة أو أنها لا تعجب من يسمعها ولا تروق لهم ولا تحرك مشاعرهم . ونفهم ذلك من تلك المقطوعة نفسها أن جمهور الأناشيد المحلية قد شارك فى عملية خلق هذه الأناشيد لانه اثر فى تداولها وتجويدها . إذ كان يتدخل فى عمل المنشد ويطلب منه لتعديل أو التبديل ، الاضافة والاعادة أو الحذف .

كان المنشد الملحمي يخاطب اذن السامعين وأبصارهم فى الوقت نفسه لأن جمهور الأناشيد الملحمية يتمتع ليس فقط بسماع المنشد وانما كذلك برؤيته ورؤية تأثير أغانيه على ملامح وجهه ونفوس مستمعيه الآخرين . وكان المنشد المتجول يحفظ عن ظهر قلب عددا من أغاني البطولة التى تمجد أبطالاً ينتمون الى

ضخم وعريق يتضمن عناصر من المفردات والتعبيرات التى يرجع بها التاريخ الى عصور سابقة على هوميروس تقع فيما بين قرنين وخمسة قرون . وأوضح مثل على ذلك الصفات الملحمية التى تعد سمة بارزة لنظام لغوى نمطى فى أعلى مراحل تطوره . لقد توارث المنشدون جيلا بعد جيل صفات معينة عن بطل اسطورى مثل أوديسيوس ، صاروا يلتزمون بها فى أناشيدهم حتى أنهم لا يذكرون اسم هذا البطل الا مقرونا باحدى هذه الصفات . فهو «الالهى» أو «شبيه الآلهة» أو «الصبور كالآلهة» أو «مدمر المدن» أو «ذو الحيل الكثيرة» أى «واسع الحيلة» . وابنه تيلياماخوس يوصف بأنه كذلك «شبيه الآلهة» أو «ابن أوديسيوس المحبوب» . أما أجاممنون فهو «السيد» أو «ملك البشر» وهكذا مع بقية الشخصيات . وغالبا ما يذكر هوميروس لها من الآلهة أو بطلا من الأبطال مقرونا باسم الاب متبوعا بالصفة التقليدية له مثل قوله «بنت لابس الدرع أيجيس (أى زيوس) تريتوني» ويعنى الربة أثنية . أو قوله «نيسطور بن نيلئوس الجند العظيم للآخيين» على أن أحد المنشدين قد يبتدع صفة جديدة ويضيفها الى رصيد بطل ما ، بيد أن بقاء هذه الصفة ضمن التراث الملحمي المألوف أمر مرهون بمدى نجاح هذه الصفة فى كسب رضا واعجاب المنشدين الآخرين عبر الاجيال ، أو بالأحرى مدى تقبل جمهور السامعين . ولاشك أن اقتران بطل من الأبطال بصفات معينة يكسب شخصيته ميزة الاتساق عبر كل الأناشيد الملحمية كما أنه يساعد جمهور هذه الأشعار على التعرف على الأبطال ومتابعة سيرهم (٥) .

هذه النمطية هى التى سمحت للشعراء الذين لا يعتمدون على الكتابة - بل على الحفظ والرواية الشفوية - أن يطوروا أغاني البطولة القصيرة الى قصائد ملحمية مطولة ، معقدة الحبكة ومتشابهة المحتوى . فمثل هذه القصائد تفوق كما وكيفا طاقة أى شاعر يختار كل كلمة

العصور القديمة المجيدة وكان يملك أن يلبي بين الحين والآخر طلبات الجمهور المحتشد حوله والا فسيتغنى بما يحلو له هو مما يحس أنه أكثر جذبا وتشويقا أو أنسب للزمان والمكان الذى يقف فيه (قارن « الأوديسيا » الكتاب الثامن بيت ٧٢ وما يليه) .

علينا أن نتخيل المنشد الملحمى وقد جلس يعيد مرات ومرات سيرة أحد الأبطال الاسطوريين لanas يزعمون أنهم من نسل ذلك البطل . ولما كان عقل هذا المنشد لا يتميز بحرفية « شريط للتسجيل » فما لا شك فيه أن روايته كانت تختلف من مكان الى آخر وفى كل مرة ينشد فيها ولو كان فى المكان نفسه ولنفس الجمهور . اذ لم يكن هناك من قيد يقيّد المنشد سوى « المؤلف الملحمى » وهو محصلة تراث ممتد عبر قرون طويلة .

لم يكن عمل المنشد مجرد اعادة « اخراج » لنص محفوظ عن ظهر قلب وانما كان بمثابة « اعادة خلق » لقصة معروفة فى صيغة مألوفة ومعدة خصيصا لمناسبة معينة .^{١٠} كان المنشد يدخل من التغييرات والاضافات فى القصة التى يرويها ما يراه متمشيا مع ميول وتقدرات الناس من حوله أى جمهور السامعين . يشبه عمل المنشد الملحمى عمل المصور الذى يختار ليس فقط الزمان بل والزاوية المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها الكثيرون غيره لأن هذا الاختيار فى حد ذاته يدل على مدى عبقرية هذا المصور أو ذاك المنشد .

ونعود الى عبارة « المنشد ذائع الصيت » الواردة فى الفقرة الهومرية التى اقتطفناها سلفا فهى تدل دلالة واضحة على أن بعض المنشدين الملحميين قد تفوق على أقرانه فذاع صيته بين الناس وهذا يعنى أمرين أولهما أن عمل المنشدين كان خلاقا لا مجرد تكرار دون زيادة أو نقصان والا فما فضل منشد على آخر ، والأمر الثانى هو أنه كان يجرى فى حلقات الانشاد نوع من المفاضلة مما يدل على

أن جمهور السامعين كان يلعب دورا مهما فى عملية الانشاد الملحمى ومن ثم فى ترسيخ تقاليده .

واذا أردنا ان نضرب مثلا على تدخل هوميروس بموهبته الخلاقة كمنشد فى الموروث المحلى نشير الى حديثه عن الميرميدونيين (« الياذة » الكتاب السادس عشر ابيات ٢٥٩ - ٢٦٧ ، حيث يقول :

« على الفور انفلتوا الى الطريق الجانبى مثل الزناير التى عادة ما يستثيرها الصبية ويدفعونها من اوكارها على جانب الطريق فتحتاج بسبب هؤلاء الصبية الذين ببراءة ودون وعى يجلبون الخطر لكثير من المارة .

فهى زناير اذ تصادف أن اقترب منها مسافر دون قصد استجمعت كل قواها وهجمت عليه فكل واحد منها يندفع سابحا فى الفضاء ومدافعا عن ذويه انه يفتدى اخوانه بالقلب والروح هكذا اندفع الميرميدونيون من السفن »

فمثل هذا التشبيه المركب ليس من جنس الجو البطولى العام والتقليدى السائد فى « الياذة » انه - كما يقول كيرك

من اضافات الشاعر المنشد وهو بذلك يعكس تفكير وذوق جمهور القرن الثامن ق.م . لقد طمع كل جيل من المنشدين الاغريق القدماى - كما يفعل منشدو يوغوسلافيا المحدثون مثلا - فى أن يترك بصمة مميزة له فى الموروث الملحمى (٦) .

يخاطب أوديسيوس ويمودوكوس المنشد ويقول (الأوديسيا) الكتاب الثامن بيت ٤٨٧ - ٤٩٨ :

« أى ديمودوكوس أننى امتدحك من بين سائر الناس فمن المؤكد أنها هى ربة الفن موسا بنت زيوس ان لم يكن أبوللو نفسه هو الذى علمك .

لأنك وأنت تحكى حكاية الأخيين

بمنتهى الدقة والنظام Kata Kosnon تبدو
وكانك كنت هناك معهم بنفسك أو على الأقل
سمعت الحكاية ممن كانوا هناك .

فلنتنقل الى جزء آخر من الحكاية . . غن لى
حكاية الحصان الخشبي الذي صنعه أبوس يعون
من الربة أثينة ، ذلك الشرك الذي ملأه
أوديسيوس بالجنود ووضعه داخل قلعة المدينة
(طروادة) . فهؤلاء الرجال هم الذين دمروا
طروادة ان استطعت أن تحكى لى هذه الأشياء
كما وقعت بالفعل سأحدث الناس كافة عنك
وسأخبرهم كيف منحتك الربة - وبسخاء
شديد للغاية - موهبة الغناء السحري .

فأوديسيوس المتخفى هنا يتحدث الى المنشد
ديمودوكوس ويطلب منه التفتي بأحداث الحرب
الطروادية ولا سيما حيلة الحصان الخشبي التي
ساهم فيها أوديسيوس نفسه . وهنا نلاحظ
إصرارا شديدا على الحقيقة ، فما يدعش
أوديسيوس أن ديمودوكوس يروى ما دار فى
طروادة وكأنه كان هناك أو كأنه نقل ما قاله
عن شاهد عيان . وهو يرى فى ذلك ما يؤهل
هذا المنشد ليكون أفضل المنشدين طرا .

وهكذا قد يندمج بعض السامعين فى الحدث
الملحمى فيقاطعون ويتدخلون فيه كما فعلت
بنيلوبى مع فيميوس .

وكما فعل أوديسيوس (والملك الكينوس)
مع ديمودوكوس عند هوميروس . وقد يصل
المنشد الهومرى بجمهوره الى حد الجزل وفقدان
الوعي فهذا ما تشهد به محاوره « ايون »
لأفلاطون . بل هذا الجزل الملحمى موجود فى
أسطورة السيرينات عند هوميروس فهن
يسحرون الأحياء والأشياء بصوتهم الرخيم
منفردا .

يقول عنهن هوميروس (الأوديسيا الكتاب
الثانى عشر بيت ٤٤ وما يليه) . أنه عندما

اقترب منهن أوديسيوس شعر بهذا السحر
حتى قبل أن يصل صوتهن الى أذنيه .
اذ لاحظ أن الرياح قد توقفت وأن أمواج البحر
المتلاطمة قد سكنت . فصوت السيرينات حلو
كالعسل (Meligerys) لقد نادينه بالاسم وقلن
له (أبيات ١٨٩ - ١٩١) .

« تعالى نمتعنك فتسمع منا ما ليس لك به
علم فنحن على علم بكل شيء فعله الاغريق
والطرواديون بأمر الآلهة فى طروادة الشاسعة

بل نعلم كل ما يحدث على وجه الأرض » .

فمادة السيرينات هى الحرب الطروادية
وهكذا يظهرن وكأنهن منشدات ملحميات
مثلهن فى ذلك مثل فيميوس وديمودوكوس مع
الفارق فى أنهن يعرفن ليس فقط كل ما دار
فى طروادة بل وفى الدنيا كلها . المهم أن
معرفة الحقيقة هو ما يلح المنشدون والسامعون
كذلك على طلبه .

ولقد لعب أوديسيوس نفسه دور المنشد
فى قصر الملك الكينوس حيث أقيمت له وليمة
واستمع فيها الجالسون لما دار فى طروادة .
على لسانه ويقول الكينوس معلقا على رواية
أوديسيوس (الأوديسيا الكتاب الحادى عشر
بيت ٣٦٨) .

« لقد سردت الحكاية كما لو كنت منشدا » .
والفعل المستخدم هنا هو Katalegein ويعنى
لا مجرد سرد الحوادث بل تقديم قائمة
Katalogos مرتبة ومنسقة للشخصيات
والأحداث . وهذا ما يذكرنا بقائمة النساء
وقائمة السفن الواردتين فى ملحمتي هوميروس
واللتين دار حولهما جدل عنيف بين دارسي
ونقاد هوميروس . على أية حال يتقدم
أوديسيوس بنفسه ليروى قصة طروادة
ومغامراته هو شخصيا فيها فهو شاهد عيان
وصانع الحدث الملحمى ومن ثم فهو الأقدر على
حكايته وتلبية رغبة الجمهور فى سماع
الحقائق .

وفي إحدى فقرات « الإلياذة » (الكتاب الثاني بيت ٤٨٤ - ٤٩٢) يقول هوميروس :

« أخبرني ياربات الفنون يامن تنزلن منازل الأوليمبوس فأتين الهات موجودات هناك ، بكل شيء عليما ، أما نحن (البشر) فنسمع عن هذا المجد ولا نعرف عنه شيئا أخبرني من هم قواد الاغريق ومن هم ساداتهم فلن أستطيع أنا أن أنقل عددهم ولا أن اسمي أسماءهم حتى ولو كانت لي عشرة السنة وعشرة أفواه وصوت لا ينقطع وقلب نحاسي . ان لم تذكرني أنتن ربات الفنون الأوليمبيات بنات زيوس ذي الدرع (إيجيس) بمن أتوا الى طروادة » .

فهنا يتضح تماما هدف الشاعر وحرصه على الدقة في نقل أسماء القواد ووصف الأحداث ولكنه يرى أن لا قبل له بكل ذلك مالم تلهمه ربات الفنون . وهكذا نستطيع أن نفهم لماذا استهل هوميروس ملحتيه « الإلياذة » و « الأوديسيا » بالتضرع لربة الفن أن تغني له وتلهمه . ذلك أنه يسعى الى سرد الحقائق ومن وحدهن القادرات على مثل هذا العمل الشاق .

والمنشدون الملحميون في « الأوديسيا » يسلمون هذا البطل أو ذاك ممن اشتركوا في المعارك التي هي موضوع أغنياهم وربما يكون فيميوس (٧) أو ديمودوكوس (٨) صورة لهوميروس نفسه كمنشد ملحمي ملهم يتعلم على الآلهة . ولقد كانت المناسبة المعتادة والملائمة لحفلات الانشاد الملحمي هي وليمة الملك في قصره عندما يجلس الحضور - وبعضهم قد يكون من الضيوف الغرباء - على الموائد المصفوفة . ومن حولهم المغنون الذين ربما يصاحب غنائهم رقص مناسب كما حدث في حفل زواج أبناء ميذيلاوس . وقد يقع الغناء الملحمي في الهواء الطلق كما حدث في بلاد الغاياكيين ، وفي الولاثم يبدأ الانشاد الملحمي بعد أن يفرغ الجالسون من الطعام ويستمر

هذا الانشاد حتى يندمج الجميع فيه فيتأثر أحدهم ويقاطعه ثم يشرعون في الانصراف للنوم . وفي الغالب يتمتع الانشاد الملحمي نفوس السامعين والا فان أحدهم سيتدخل في عمل المنشد كما حدث عندما تدخلت بنيلوبي في عمل فيميوس وكما تدخل الملك الكينوكس في عمل منشده ديمودوكوس عندما لاحظ أن أغانيه لا تسر الضيف المجهول (أوديسيوس) . والانشاد الملحمي طابع عام في أحداث « الإلياذة » والأوديسيا فهو موجود في كل مكان (٩) وفي « الأوديسيا » يتحدث يومايوس عن منشدين متجولين يمكن استئجارهم وهم الى جانب الانشاد الملحمي يمارسون فنون العرافة والطلب وما الى ذلك .

نقطة مهمة ينبغي أن لا تفوتنا وهي أن حفلات الانشاد المذكورة في ملحتي هوميروس لا تتم عن أنها كانت تتناول أعمالا ضخمة في حجم « الإلياذة » و « الأوديسيا » الا أن الجو العام يوحي بأنه من الممكن وجود وشيوع مثل هاتين الملحيتين .

ولعل أشهر منشد ملحمي هو ذلك الذي يتحدث عنه النشيد الهومري « الى أبوللو » وجاء فيه :

« أي أبوللو وارتميس التمس منكما الرحمة والعطف وبعد فوداعا لكم جميعا ولتذكروا من الآن فصاعدا أيتها العذارى عندما يأتيكن هنا في قابل الأيام أي فرد من أبناء الأرض الكادحين ليسألكن » .

يا عذارى أخبرني أي رجل هو بحق أعذب المنشدين جاءكن هنا وبعث في نفوسكن السرور أكثر من غيره فلتجب كل واحدة منكن ولتكن اجابتكن الجماعية هناك رجل أعمر يعيش في خيوس الصخرية أغانيه هي أجمل الأغاني جميعا الآن ومستقبلا وسأجمل صيتك معي طيبا أينما حللت متجولا في الأرض عبر المدن وبين كل ساكنيها .

أى يصلون الأغاني بعضها ببعض فهو اسم مشتق من الفعل rhapto بمعنى « ارتق » والكلمة ode بمعنى « أغنية » . ولقد نشأ هذا النظام الجديد فى الانشاد الملحمى فى عهد بيسيستراتوس كما سبق أن المحنا .

أما الوزن السداسى نفسه (Hescametrion) أداة الشعر الملحمى القوية فهو جزء من تركة الحضارة الموكينية على ما يبدو .

فما كان ليصل الى ما هو عليه من قوة وعظمة عند هوميروس لولا أنه كان قد مر بفترة طويلة من التطور والصقل . انه وزن يقوم على التقسيم الكمي لا الكيفى أى لا يقوم على النبرة بل على الحروف والمقاطع بمقدار طولها وقطرها أى على الزمن الذى يأخذه كل منهما فى النطق . ومع أن الشعر الأوروبى المعاصر يقوم أساسا على النبرة فانه من الراجح أن التقسيم الكمي كان هو الأصل وهو المتبع فى لغات الأسرة الهندأوربية بصفة عامة . فهو موجود فى السانسكريتية والفارسية على سبيل المثال . وهو نظام أكثر طواعية واستقرارا من النظام القائم على النبرة . لأن الأول يقوم على مبدأ ثابت وهو أن الحرف أو المقطع الطويل يأخذ من الوقت ضعف ما يأخذه الحرف أو المقطع القصير عند النطق . وكل مقطع يأخذ حجمه الطبيعي كما تحسب الحروف المتحركة والساكنة فى العملية كلها . واصطلاح الناس على أن هذه الحروف طويلة وتلك قصيرة وتركوا بعضها محايدا أى يمكن أن يكون طويلا أو قصيرا .

والوزن السداسى مكون من ستة أقدام وكل قدم مكون من داكيتيلون أى مقطع طويل متبوع بآخرين قصيرين (ب ب -) . ويمكن استبدال أى قدم من الأقدام الستة الداكتيلون بقدم سبوندى أى مقطعين طويلين (- -) بل إن القدم السادس يمكن أن يقتصر على مقطعين أحدهما طويل والآخر قصير (ب -) .

وسيبصدقنى الناس أجمعين لأن الحق هو ما أخبرهم به فهذه الفقرة تكشف النقاب عن ملحمى محترف يقوم بالدعاية لنفسه ولقنه أمام بنات ديلوس العذارى أو بواسطتهن لأنهن كن يرقصن فى أثناء انشاده . انه يتباهى بقدراته الفنية ومع ذلك يبدو أنه كان فقيرا .

ولقد أدخل المنشيد بعض الكلمات والعبارات على موضوعه لكى يحدثنا عن فنّه وحرفته وظروف معيشته . ولقد كان القدامى يعتقدون أن هذا التشيد من نظم هوميروس نفسه . ولعل هذا الاعتقاد هو المسئول عن خلق أسطورة أن هوميروس كان أعمى وهو الأمر الذى قبله توكيديديس نفسه المؤرخ الحصيف والناقد العالم . ومن العسير أن نقبل نسبة هذا التشيد الى هوميروس لأن لغته ليست هومرية تماما اذ تنقصها الدقة والثبات الهوميريان . ومن المحتمل أن المنشيد الذى كان على وشك أن ينشد أشعار هوميروس يحاول تقمص شخصيته ويطلب لنفسه بالمكافأة التى يستحقها مثل هذا الشاعر الموقر . انه بأسلوب يؤكد به المنشيد الملحمى ذاته لأنه يزج بعمله الى أعماق الناس وينتزع انتباه جمهوره الواسع والمختلط ويستغل شهرة المكان المقدس - أى ديلوس - الذى تنشيد فيه الأشعار . ونلاحظ أن المنشيد هنا معنى جوال وان كان يقطن خيوس وهو واحد من مجموعة أو مجموعات من الشعراء المتجولين الذين يعرفهم ويعرف أنه أفضلهم . ولقد أثبتت الدراسات أن «أبناء هوميروس» (Homeridae) كانوا فعلا يقطنون خيوس وأنه كانت هناك أشعار ملحمية أخرى غير « الاليسادة » و « والاوديسيا » (١٠) .

كان المنشدون الملحميون يسمون «المعنون» (aoidoi) وهم يؤدون عملهم على أنغام آلة وترية تسمى فورمينكس Phorminx أو كيثاريس Kitharis ثم سمي المنشدون الملحميون بعد ذلك رابسودوى Rhapsodoi والكلمة تعنى الذين « يرتقون »

ولا نعرف أين اخترع الوزن السداسي فلا مثيل له في الشعر السامي أو الحيثي القديم ، وقيل أنه جاء من جزيرة كريت المينوية ولكننا لا نعرف من لغة هذه الحضارة ما يكفي للتثبت من ذلك . الأرجح إذن أنه اخترع اغريقي قائم على التقسيم الكمي المعروف في أسرة اللغات الهند الأوروبية . وقد عاش هذا الوزن فيما بين ١٤٠٠ ق م . تقريبا وحتى آخر ملاحم العصر القديم في القرن الخامس الميلادي . وقد ينازعه أى وزن آخر في طول البقاء ولكنه يقف بلا منازع من حيث أنه لم يفقد شيئا من كيانه الأساسى طوال حياته مع حدوث تطور لغوى وفكرى ضخم بل ومع تنوع الموضوعات التى صيغت فيه من الملاحم مسرفة الطول الى الاغانى القصيرة للغاية .

واذا قورنت « الياذة » و « الاوديسيا » كملحمتين على التقنية الشفوية بملاحم تلتها فى عصور صارت القراءة والكتابة فيها أمرا شائعا ستتضح الصورة أكثر فأكثر ، فملحمة أبولونيوس السردسى « الارجونوتيكا » أو « رحلة السفينة أرجو » تبرز فيها ملامح التنوين والتحقيق فالملحمة نفسها نظمت فى سعة من الوقت وروجعت وصححت أكثر من مرة وهى تخاطب جبهورا قارئنا بصمت أو بصوت مسموع يعكس ملاحم هوميروس الانشادية التى تغنى أمام جمهور منصت ، ومن ثم يمكن القول عن ملحمة أبولونيوس أنها ملحمة مصطنعة أغلبها من صنع الخيال أو على الأقل غير واقعية وتخاطب الذهن أكثر مما تخاطب الوجدان . وهذا أمر ينطبق على ملحمة «الابنيادة» لفرجيليوس» و « الفردوس المفقود » « ميلتون » فعالمهما من صنع الشاعر وهو شيء ينبغى أن لا نتوقعه من هوميروس الشاعر الملهم الذى يمثل ينبوع الشعر الملحمى الأصيل والقائم على التقنية الشفوية لا التدوينية وهى تقنية تتجلى فى عدة جوانب أهمها جميعا الحبكة القائمة على وحدة الموضوع والجو النفسى العام مهما وقع من تكرار أو استطراد .

ولقد أثار المعارضون لنظرية شفاهة ملاحم هوميروس عدة مشاكل أهمها ما يتصل بحجم الملحمتين « الياذة » و « الاوديسيا » وبنيتهما المعقدة فكلاهما برأى هؤلاء المعارضين لا يمكن أن يكونا من عمل شاعر أو شعراء لم يعتمدوا على فن الكتابة أثناء النظم والتداول على نحو آخر وحتى لومان D. Lohmann الذى لا يرفض النظرية الشفوية كلية واتخذ من الأحاديث الطويلة فى الملحمتين وسيلة لاثبات هذه النظرية يقول ان هوميروس يتبع النظام الشفوي التقليدى السائد فى بلاد الاغريق ولكن بطريقة تدل على أنه أعاد من تقنيات الكتابة والتدوين (١١) .

واتجهت الأنظار مؤخرا الى افريقيا وتزايدت عمليات جمع الفولكلور ، وتتراكم الدراسات (١٢) التى تأتى بنتائج لها صدى عميق فى عالم النقد الهومرى . لأن الفولكلور الافريقى يمثل البقية الباقية من التراث الملحمى الانسانى حيث لم يعتوره تغيير جذرى . اذ يعتقد بعض الباحثين أن مجتمعات غرب ووسط افريقيا البدائية تقدم لنا ما يمكن اعتباره أقرب صورة للحياة والشعر الملحمى فى عصر هوميروس لقد أجهد علماء الفولكلور أنفسهم بحثا فى أنحاء المعمورة عن مجتمع يقترب بهم من مجتمع هوميروس فوجدوا ذلك من العسير حتى فى أبعد المناطق عن تأثيرات الحضارة الغربية الحديثة .

بيد أن الساحة الافريقية هى التى لازالت تغرى مثل هؤلاء العلماء بمزيد من البحث والتقصى . وعلى قدم وساق يواصل علماء الفولكلور جمع الروايات الشفوية الملحمية من مختلف أرجاء القارة السوداء ولا سيما المجتمعات البدائية .

ومن المتوقع أن يتوصل هؤلاء العلماء الى رسم صورة عامة لمجتمع ملحمى شفوى « افتراضى » بهدف تقريب صورة المجتمع الهومرى الى الأذهان .

ومن المشاكل التي كانت تواجه الدارسين في هذا الميدان هو أن هذه المادة الفولكلورية المجموعة من مجتمعات بدائية معاصرة - خارج أفريقيا - كانت متواضعة جدا لا ترقى الى مستوى « الألياذة » و « الاوديسيا » من حيث الحجم والوزن وكذا التعقيد والتهذيب واتقان الشبكة الملحمية ، ومن ثم أصر بعض الدارسين على أن « الألياذة » و « الاوديسيا » لا يمكن أن تكونا قد نظمتا بغير الاستعانة بفن الكتابة أي أنهما ليستا شفويتين .

وجاء شعراء بامبارا Bombara الأفارقة وقدموا أفضل الأسس لمحاولة رسم صورة للملابسات العامة التي يمكن أن تنشأ في ظلها ملاحم ضخمة مثل « الألياذة » و « الاوديسيا » معتمدة على تقنيات الشعر الشفوي . فكل شاعر من شعراء بامبارا يستطيع بمفرده أن يحفظ اثني عشر حدثا ملحما وكل حدث يستغرق عشرة آلاف بيت ويحتكر هؤلاء الشعراء - المنشدون ورائة هذه التركيبة الملحمية الضخمة . وتتخصص النساء منهم في أغاني المديح أما الذكور فيلعبون عدة أدوار مثل أدوار المفوضين والمستشارين ، الحكام والقواد ، الملوك ، المؤرخين والموسيقيين وما شابه ذلك ، ويتم انتقاء صغار السلن لممارسة هذا الفن بعناية شديدة وبعد اختبار مواهبهم . وكل منهم يتخصص في العزف على آلة موسيقية محددة . وتستمر فترة التدريب من خمسة الى عشر سنوات . وتجمع بين التربية البدنية والذهنية (١٣) .

يتراوح حجم حفلة الانشاد الملحمي طولا وقصرا من مجتمع الى آخر . وهو أمر يعتمد بالدرجة الأولى على قدرات المنشد الملحمي نفسه وطبيعة جمهوره وملابسات حفل الانشاد الملحمي - ولقد سبق أن تناولنا حفلات الانشاد الملحمي المذكورة في « الألياذة » و « الاوديسيا » ونحن نعود اليها الآن لنلقى نظرة مقارنة بينها وبين ما يحدث في أفريقيا . ولنطرح السؤال التالي : في طبعة أكسفورد تبلغ « الألياذة »

١٥٦٩٣ بيتا و « الاوديسيا » ١٢١١٠ بيتا فكيف كان المنشد الملحمي يهيم على مثل هذه المادة الشاسعة وكيف كان الجمهور قادرا على متابعتها ؟

وقبل أن نصل الى اجابة على هذا السؤال ننوه الى أنه بالفعل قد جرت محاولات لتقدير الوقت الذي يمكن أن يستغرقه انشاد « الألياذة » و « الاوديسيا » في ضوء المادة الفولكلورية المجموعة من مجتمعات معاصرة .

اذ عقد الباحث نوتوبولوس (J. A. Notopoulos) مقارنة بين المنشد الملحمي الاغريقي القديم والمغنين اليونان المحدثين في جزيرتي كريت وقبرص فهؤلاء المحدثون ينشدون أغاني شعبية في وزن يتكون من خمسة عشر مقطعا وهو ما يقترب من طول الوزن السداسي . لقد جمع هذا الباحث ثلاثة عشر مغنيا فأنشد أسرعهم ثلاثة عشر بيتا ونصف في الدقيقة الواحدة وأنشد أبطأهم سبعة أبيات ، فمتوسط سرعة الانشاد اذن ٩٧٣ بيتا في الدقيقة الواحدة . واذا أنشدت « الألياذة » بهذا المعدل ودون توقف فانه تستغرق ٢٦٩ ساعة وتستغرق الاوديسيا ٢٠٧ ساعة ، ومن الملاحظ أن أسرع المنشدين يغني ضعف عدد أبيات الأبطأ .

واذا وضعنا في الاعتبار قدرة الجمهور الاغريقي القديم على البقاء في المسرح طيلة ساعات النهار وفق ما تقتضيه ملابسات العروض المسرحية ومهرجاناتها حيث كانت تقدم ثلاث مسرحيات تراجميدية ومسرحية واحدة تياترية وأخرى كوميدية في اليوم الواحد ، اذا وضعنا هذا في الاعتبار لأصبح من السهل تصور بقاء جمهور حفلات الانشاد منصتا ومتابعا نهار يوم كامل .

والمشكلة هي أنه كما تبين لنا لا تكفي ساعات النهار كلها لانشاد « الألياذة » أو « الاوديسيا » ومن هنا ذهب التفكير الى

الاحتفالات الدينية التي تستمر عدة أيام ، ولقد أجريت أبحاث ميدانية على الانشاد الملحمي أثناء شهر رمضان وثبت أن السيرة الملحمية يمكن أن تستمر خمسة عشر ليلة في تركيا على سبيل المثال (١٥) .

لقد سبق أن قدم لنا باروا (C.M. Bowra) نماذج من المنشدين الملحميين المحدثين من أوزبك Uzbek وكارا كيرغيز Kara Kirghiz فالمنشد ساجيمباي أورو زباكوف Sagymbai Orezbakov (١٨٦٧ - ١٩٣٠) أملى في عام ١٩٢٠ قصيدة ملحمة بلغ طولها أربعين ألفا من الأبيات .

ويقال أن لديه مخزون ملحمي يبلغ حوالى مائتين وخمسين ألفا من الأبيات ، بينها على الأقل قصيدتان بطول القصيدة نفسها التي أملاها . ولم يكن هذا المغنى فريدا بين قومه فله - كما يقول باورا - أنداد كثيرون . ويعلق باورا قائلا أن الصياغة النمطية لا يمكن أن تفسر هذه الظاهرة العجيبة إذ ينبغي أن نضيف عوامل أخرى كثيرة أهمها أن هؤلاء المغنين يعيشون في مجموعات كل منهم يردد الأغاني نفسها على نحو أو آخر . وفي كارا كيرغيز كانت سير الأبطال تعد فنا قوميا يعتد به كل مواطن فيحاول أن يحترف الانشاد ويتقن الحفظ (١٦) . ومن ثم فعلينا أن نتصور هوميروس ينشد ملحمتيه في مجتمع مماثل حتى يتسنى لنا أن نتفهم كيف نظمنا اعتمادا على التقنية الشفوية .

وفي أبريل عام ١٩٥٦ أملى الشاعر الزائري كاندى روريكى Candi Rureke من قرية بيسي (Bese) في كتيسيمبا ملحمة البطل موريندو Murndo وهي ملحمة طويلة جدا وتتمتع بوحدة تأليفية ملحوظة ، أما حيكيتها الملحمية فهي غاية في التعقيد والاتساق . وهذا كله يثبت بما لا يدع مجالا للشك بأن مثل هذه السمات الدالة على النضوج يمكن تحقيقها بالتقنيات الشفوية وحدها . كان

تسجيل هذه الملحمة الافريقية يتم في إطار حفل عادي يحضره جمهور ويشارك أفرادها في العملية ككل . ولقد أخذ دارسو هوميروس نتائج هذه الأبحاث الفولكلورية الافريقية كدليل يثبت أنه لا يوجد في « الإلياذة » و « الاوديسيا » ما يتعدى حدود التأليف الشفوي أو يستعصى على المنشد الذي لا يستعين بالكتابة لحفظ الروايات المتوارثة (١٧) .

وفي أغلب المناطق الافريقية يرتدى المنشدون زيا خاصا ومميزا لحفلات الانشاد الملحمي . ولدى قبائل نيانجا Nyange نجد الآلات والأدوات قليلة العدد بسيطة الصنع يمسك المغنى بيديه خشخيشة (جلجل) من القرع المجفف وعصا صغيرة خشبية متوجة بالريش الجميل . ويلبس منشدو قبائل المونجو Mongo قبعة من الريش ويزينون أجسادهم بزخارف هندسية متنوعة . أما منشدو الفانج فيضيفون الى قبعة الريش عرفا أو ما يشبهه العرف من شعر أو غيره . ويرتدون تنورة من الألياف تتدلى عند الخصر وهم يضعون على أكتافهم الكثير من جلود الحيوانات المتوحشة وتنحلي أقدامهم بخلخال له رنين الأجراس . وبعض هذه الأدوات والملابس مغزى أسطوريا خاصا وضارب في أعماق الشعر الشفوي الملحمي . فمثلا عصا منشد قبائل النيانجا - كما يؤكد الشاعر المنشد روريكى سالف الذكر - ترمز الى عصا البطل مونيدو ومالها من قدرات سحرية . ويؤكد بعض منشدو المونجو أنهم لا يستطيعون الغناء بدون هذه الملابس والأدوات التي ورثوها عن الآباء وتلقنوا دروسا في استخدامها من معلمين متخصصين (١٨) .

وتتضافر هذه النتائج التي توصل اليها علماء الفولكلور الافريقي مع معطيات المادة العلمية التي جمعها كل من لورد (A.B. Lord) وباري M. Parry (١٩) فلقد التقى هذان الباحثان مع المنشدين الملحميين المحدثين بمناطق الصرب والبلقان وجمعا من أقوالهم ما يثبت أن هؤلاء المنشدين يتعاملون مع مادتهم

على قدراته الابداعية من ناحية ورد فعل جمهوره من ناحية أخرى . ومع ذلك فان المنشدين المحدثين جميعا - كمنشدى هوميروس - يزعمون ويؤكدون زعمهم بأنهم يلتزمون الموروث الملحمي ولا يحكون سوى الحقائق والهدف الرئيسى للمنشدين المحدثين - كما كان بالنسبة لمنشدى هوميروس - هو امتاع الجمهور وتسليته وتحريك مشاعره . ولقد لاحظ البحاثه لورد أن أفدو ميديدوفيتش سالف الذكر - يخلع على شخصياته الملحمية لمسة انسانية آسرة مما يعنى أن الانشاد الملحمي بالنسبة له - كما كان بالنسبة لمنشدى هوميروس - كالاخراج المسرحي للحلق أو كالأداء المبدع للسيمفونيات بمعنى أن كل حفل انشادى له مذاقه الخاص ولأول مرة واحدة كذلك أن بعض المنشدين يحفظون الأغاني الملحمية الطويلة بمجرد سماعها مرة واحدة ولأول وهلة .

الملحمية دون أية رؤية مسبقة . فعندما سنل هؤلاء المنشدون عن التقنيات الشعرية المميزه لفنهم لم يحيروا جوابا ووقعوا فى حيص بيص والاكتر من ذلك أن جمهورهم نفسه لا يستطيع غالبا تعليل تفضيله هذا المنشد على ذلك ، بيد أنه من مجمل أقوال هذا الجمهور تبين أنه يصر على ثلاثة ميزات مفضلة فى المنشد الجيد هى الصوت القوى الجميل والمخزون الملحمي الكبير من سير وأغان وحكايات والدقة فى سرد الحقائق حيث لا يختلط حدث ملحمي بالآخر ولا تقع أخطاء وكلما توافرت هذه الميزات فى المنشد الملحمي طال حفل الانشاد . فالمنشد الأشهر أفدو ميديدوفيتش Avdo Mededovic من بيجيلوبولجي (Bijelo Polje) يتباهى بأنه فى حين يغنى الآخرون الحكاية فى خمس ساعات يأخذ هو عشر ساعات كاملة ليغنى الحكاية نفسها . وهذا دليل على أن المنشد المحدث - كالنشد الهومري - يتدخل فى الموروث الملحمي بموهبته الخلاقة وهذا ما يعتمد

وقارن

J. B. HainsWorth, The Criticism of an Oral Homer, JHS 90 (1970), pp. 90-98.

(٦)

Kirk, Op. Cit., pp. 160-161.

(٧) ورد ذكر فيمبوس فى « الاوديسيا » بالأماكن التالية : الكتاب الأول بيت ١٥٠ - ١٥٥ ، ٣٢٥ - ٣٧١ ، ٤٢١ - ٤٢٤ ، الكتاب السابع عشر بيت ٢٦٠ - ٢٦٣ ، الكتاب الثانى والعشرون بيت ٣٣٠ - ٣٣٧ ، الكتاب الثالث والعشرون بيت ١٣٣ - ١٤٧ ، الكتاب الرابع والعشرون بيت ٤٣٩ .

(٨) ورد ذكر ديمودوكوس فى « الاوديسيا » بالأماكن التالية : الكتاب الثامن فى فقرات كثيرة منه ، الكتاب الثالث عشر بيت ٢ - ٢٨ .

(٩) راجع « الالياذة » الكتاب الثامن عشر بيت ٤٩٤ - ٤٩٥ ، ٥٢٥ - ٥٢٦ ، ٥٦٩ - ٥٧٢ ، ٥٩٠ ، ٦٠٦ ، الكتاب الرابع بيت ١٧ - ١٩ ، الكتاب الخامس بيت ٦١ - ٦٢ ، الكتاب التاسع بيت ١٨٦ - ١٩٥ ، الكتاب العاشر بيت ٢٢١ - ٢٢٨ و ٢٥٤ ، الكتاب الثالث والعشرون بيت ١٣٣ - ١٤٧ .

(١) راجع :

G.S. Kirk, Homer : The Meaning of an Oral Tradition, in «The Classical World» edited by D. Daickes and A. Thorlby (Aldus Books, London 1972). pp. 155-171.

وقارن د. أحمد عثمان : التسمير الاغريقى ، تراثا انسانيا وعالميا (سلسلة عالم المعرفة الكويتية مايو ١٩٨٤) ص ١٣ - ٧٥ .

(٢)

D.L. Page, The Homeric Odyssey, Oxford, 1955 Ch. VI and Cf. Idem, History and the Homeric Eliad (University of California Press 1972), Passim.

(٣)

Cicero, De Uratore, 111, 137.

(٤) د. أحمد عثمان ، سبقت الإشارة اليه ، ص ٢٠ - ٢٢ .

(٥) انظر :

M. Parry, L'Épithète traditionnelle dans Homère, Paris 1928 repr in A. Parry (ed.) The Making of Homeric Verse (Oxford 1971), Passim.

(١٦)
C.M. Bowers, *Heroic Poetry*, London,
Macmillan 1952, pp. 330-367 esp pp. 355-
356.

هذا ويرى جينسن أن ملحمتي هوميروس نصوص
شفوية محلاة أو على قوله :

«The Poet's Writinghand is simply a tool
for the Oral mind» Jensen, *Op. Cit.*, p. 81,
II.

Cf. Jensen, *Op. Cit.*, pp. 36-7, 45. (١٧)

Ibidem, p. 51. (١٨)

(١٩) انظر الدراسات التالية :

A. B. Lord, *The Singer of tales*, Cambridge
Mass, Harvard University Press (Harvard
Studies in Comparative Literature 24),
1960.

Idem, *Homer (Originality : Oral Dictated
Texts, TAPHA 84 (1953) pp. 24-34.*

M. Parry — A.B. Lord, *Serbo-croatian Heroic
songs, 1-11*, Cambridge Mass Belgrade :
The Harvard University Press and the Ser-
bian Academy of Sciences 1953-4.

A. Parry A.B. Lord — D.E. Bynum, *Serbo-
Croatian Heroic Songs Collected by M.P.
III, Avds Mededovic : The Wedding of
Smailagic Meho. Translated With In-
troduction, notes and Commentary by
A.B.L. with a translation of conversations
Concerning the singer's life and time by
D.E.B. Cambridge Mass, Harvard Press
1974.*

(١٠) د. أحمد عثمان ، سبقت الإشارة اليه ،
ص ٧١ - ٧٥ .

(١١)
D. Lohmann, *Dr. Komposition der
Reden in der Ilias*, Berlin : De Gruyter
1970 (Intersuchungen Zur antiken Li-
terature une Geschichte 6), Passim i cf.
M.S. Jensen, *The Homeric Question and
the Oral — Formulaic Theory*, Museum
Tusculum Press, Copenhagen 1980, pp. 36-7.

(١٢) راجع :

D. Biebyck, *The Epic as agenre in Congo
Oral Literature (African Folklore, Ed. by
R.M. Dorson, Bloomington, London Indiana
University Press 1972, pp. 257-73.*

Idem, *The African Heroic Epic (Journal of
the Folklore Institute, 13, 1976), pp. 5-36.*
D. Biebyck — K. Matene, *The Mwinds Epic
from the Banyanga (Congo Republic Berkley,
Los Angeles, California University 1969.*

Jensen, *Op. Cit.*, pp. 48-9. (١٣)

J.A. Notoupolos, *Studies in Early (١٤)
Oral Poetry, ESPH 68 (1964) pp. 1-77.*

(١٥)
I. Basgoz, *The Tale — singer and
his Audience, An experiment to determine
the effect of different audiences on a «hi-
kaye» performance (Folklore Performance
and Communication, Ed. by D. Den Amos
and K.S. Goldstein, The Hayue, Paris,
Mouton, pp. 143-203.*

★ ★ ★

موال

سبع سواقي بتنعي ، لم طقولي نار
والنار بترعى فؤادي ، وأنا لم دريت بالنار
شط. البحور مرقدي ، والموج بنالي دار
يامنية القلب قولاً : وإزاي عشق الجار
يبقى النظر ف النظر ، والقلب قايد نار

* * * *

اختيار وتقدير
صلاحيات (لراوى)



(١)

وَنُ زَغَرْتَوِي أَغْنَى .. وَأَفْرَحَ قَلِيبَ الْحَزِينَةِ
أَنَا عَارِفٌ إِلَى قَتْلَنِي .. شَعْرَهُ مَغْطَى جَبِينِهِ

(٢)

سَبَبُ الْبَلَاوِي مَا هُنْتُوْ وَشُورُ الْعَزُولِ كَانَ مَصَائِبَ .
يَا شِوْرَتْ عَقْلِي مَا هُنْتُوْ فِرَاقُ الْحَبَائِبِ مَصَائِبَ

(٣)

عَجَاجٌ عَلَى فَوْقِ دَوْرٍ وَكُنْسُ الْحَصَى وَالْأَرَاضِي
عَلَى بَنِيَّهَ لَابِسَهُ مَقْوَرٍ لَابِسَهُ عَاجٍ وَيَا قَرَاظِي

(٤)

جَالِي طَبِيبِي وَشَرَّخَ لِي وَيَا عَيْنِي دَلِّي صَبُورِهِ
رَبِيتَ كَلْبِي وَجَرَحَنِي وَنَا رَابِطُهُ فِي شَجْوَرِهِ

(٥)

فراق الحبايب يا خيى مر علقم والبل ما قدرت أسوقه ..
يا جابولى الطعام مر علقم مَرَضَان ما قدرت أدوقه ..

(٦)

تستاهل العز يادار وتسعين ليله فراح
انمخطر يابو حجل وسوار وخذ ليلتك للصباح

(٧)

منيتنى والمنى طال وقطعت عنى الرسائل
خلبتنى شبيه لطفال أبكى ولى دمع سائل ..

(٨)

فايت علينا يرمى أبو عاج ويا قراضى
بعد العشا قال يا مئى بكى الحصار ف الاراضى

(٩)

غزاة نازلة من جبلها وراخية شعور السوالف
يا عقلى وفكرى جبلها من عسى الله علينا توالف

(١٠)

تعال يا طبيب المبالى شق دُرْبى وهات القلم والدوايا
وامسكنى من ايدى ودُرْبى عسى الله تلقى دوايا ..

(١١)

عيب الذهب قص ونحاس وعيب الخيول الجِرَّانه
وعيب القبيلة من الراس وعيب الفتى من لسانه

(١٢)

وَنَ مَاشِيَت مَاشِي وَلَد زَيْن وَمَنْسَب مِنْ جَدِّهِ وَخَالِهِ
وَنَ عَاب عَيْبِهِ وَثْنَتَيْنِ يَقُولُو : الْوَلَدُ مِنْ خَوَالِهِ

(١٣)

أَنَا أَوْصَف فِي زِينَةِ الطَّوْلِ وَأَمَّ يَدٍ مَلْعُو السَّوَادَةِ
عَلَيْهَا خَرْطُهُ بِخَرْطُومٍ قَلِيلٍ وَصَفْهَا فِي الْعِدَارِي

(١٤)

وَعَيْنِي تَرَاعِي مَقْبِلٍ وَاخْضُرَ وَيَاوُزَ الْعِرَاقِ
أَنَا وَحَبِيبِي لَازِمٌ نَقْبَلُ مَا دَامَ نَوَى عَ الْفِرَاقِ

(١٥)

وَاللِّي يَدَادِيكَ دَادِيهِ وَخَلِّي عِيَالِكَ عَمِيدَهُ
وَاللِّي يَعَادِيكَ عَادِيهِ وَلَوْ كَانَ الْعَمْرُ فِ إِيْدَهُ

(١٦)

وَاللِّي تَرَكَنَا تَرَكَنَاهُ وَتَرَكَنَاهُ مِنْ الْبَالِ وَأَصْلُ
يَا قَدْ حَ الْمَحَبَّةُ كَفِينَاهُ عَلَى مَالٍ جَوًّا الْحَوَاصِلُ

(١٧)

وَالْيَوْمَ يَا عَيْنِي مَا تَبْكِي شَيْشَ وَبَاتُوا فِي الطَّبَابِ حَذَاكِرَ
وَنَ أَذْنُ اللَّهِ مَا تَبْكِي شَيْشَ لَا سَعَى وَاجِبٌ لَكَ دَوَاكِي

(١٨)

تَعَالِ يَا طَبِيبَ الْمِيَالِي شَوْفَ لِي بِيكَا أُمِّي وَهَاتِ الدَّوَا فِي عِلَاقِي
نَدِرْ عَلَى أَنْ بَطَلْ بِيكَا أُمِّي تَبْقَى الْبِشْمَارَةُ عَلَا فِي

(١٩)

صاحب العيب لا تغايبه وصاحب العيب آهو نادم
وادی القلم تاه ف ابد راغيه واشحال عقل البينادم

(٢٠)

وبنيات بيرعن عجيات وجاموس يامطول قرونة
ومن جرب حب البنيات يفر النعس من عيونه

(٢١)

سلامة حبيبي .. حبيبي وسلامته من كل داء
وادی عيني بتبكي عليه بنحبيبي هو اللي عارف بسدائي

(٢٢)

انتم على فكري تملئ وقصدي نجحكم زياره
يادمع عيني تملئ ملا دين واربع زيارة

(٢٣)

ليكم زمان يا حبايب ما ينثو ولا فجئت علينا روايحكم
شريناكم بالفين جنيه بنتو رحلتهم الله يسامحكم

(٢٤)

واهدى لحبيبي سلامات ومع كل طير طائر ..
واسمع لحبيبي نغامات .. وادی ذكرته نالقلب ساير

(٢٥)

ونتي يامصر فيكي النسيم حماكي وكل الاوليا يامصر فيكي ..
وادی ربك ف القرآن ذكرك وحماكي

وتعيشي على كل الدوالي

(٢٦)

ونشئ يامصر يا أمي حبيبتي وخيرك زايد علي
ون مرضيت إنتي طبيبتى وغلاوتك ف القلب طيبه

(٢٧)

وليكى ذكره أصيلة يامصر فى سجلات

وانتى على كل الدول مشهوره
وادی ربك ذكرک بآيات وانشأ الله تعيشى منصوره

(٢٨)

ونأ شفت يا خيى حمامات ورفرافين فوق الجبال..
ونا باهديهم سلام وتحيات ودايماً همأ ف بالى

(٢٩)

- عدٌ بعيده مراقيه وارضه حجر سبك مؤنه
دا الجن وآلاف سكنم فيه كيف العمل فى نزوله

...

- عدٌ بعيده مراقيه وارضه حجر سبك مؤنه
وانزل على الجن أهاده وآلاف أقلع سنونه

(٣٠)

ياقلبي اللي انتزع من جواجيه وياما جراه ما جارى
على حبيب كان العشم فيه من اجله دمعى على الخد جارى

(٣١)

ياما فيكى رأينا العز يادار وكان الطيور يوردوكى
واليوم الليل سبكل لستار فرحهم يادار نسيموكى

(٣٢)

حبیب القلب أنا ما ننسأه ومهما م الود والغلا جابول
حلفت یمین ما أنسأه . . والله .هما بالنعم دا یقولوا

(٣٣)

وزمان ماریت خبیبی ولا شافته عیونی
هو اللى كان مخلص لی بوڈه والیوم قبل مارمیه رهانی

(٣٤)

ماتنعیش یاعینى ماتنعیش وباتوا الطبایا حداکی
ون اذن الله یاعینى ماتنعیش لاشعی وأجیب اک دواکی

(٣٥)

قدام بیتکم یاعرب بل وخیول وکل حصان بلجامه
ومن شاف زینة الطول یرتد لوکان الهالی سلامه

(٣٦)

نبکی نبکی علی فراقکم نبکی ونبل عشب الجبال
علی حبیبی عینى بتبکی خللی دمعى علی الخد سالی

* * *

الحواشي :

(*) الواو : فن شعري شعبي منتشر في صعيد مصر ، ويطلق عليه أيضا اسم « المربع » فهو يعتمد مطلقا على نظام الشطرات الأربع بقافيتين بحيث تتحد - إلا في حالات نادرة - قافية الشطرة الأولى بقافية الشطرة الثالثة ، وقافية الشطرة الثانية بقافية الشطرة الرابعة ، كما يعتمد هذا الفن على التجنيس المفرق - أحيانا - في التعمية ومن ثم يقتضى تظهيرا (كشفا) ، وعلى هذه الخصيصة النوعية (التجنيس) تقوم ظاهرة المساجلة بين شاعرين أو أكثر ، والتي تتخذ عدة تسميات كالمحاورة والمبادعة وغير ذلك من التسميات الدالة على المنافسة والتبارى . وعلى فن المربع أو الواو يقوم نص السيرة الهلالية في صعيد مصر ، ونصوصه خارج السيرة بالغة الكثرة .

وهذه المجموعة من النصوص تمثل بعضا من النصوص التي يؤديها الشاعرون الشعبيون مسلم حامد مسلم (٤٥ سنة) وهو شاعر بدوي من قرية الموهوب بالوحدات الداخلة (الوادي الجديد) وهو فنان متميز تاليفا وحفظا وأداء ولا يقتصر إبداعه على نوع واحد . وقد قام بجمع هذه النصوص : صلاح الراوي وآمال نوح وعادل ندا مساء الخميس ٥ أبريل ١٩٨٤ باستثناء النصوص من ٣٠ إلى ٣٦ إذ انفرد الأول بجمعها فجر الاثنين ١٠/٥/١٩٨٤ .

ويقوم مؤدى هذه النصوص عند بدء كل مربع بتريديد عبارة « على الواو ... » وكم أغنى واشرح على الواو « أو تنويعات لمضمونها ، ثم يبدأ كل مربع بالكلمة الأخيرة من الشطرة الأولى ، مثال (لاغنى واغنى .. ون زغرتولى اغنى) وهكذا ، وهذا قريب - من هذه الزاوية - من أداء المراثى الشعبية (العديد) .

(١) ون : وان (أداة الشرط) ونحرص على تدوين النص في أقرب صورة إلى طريقة نطقه في الأداء الصوتي الحى باستثناء التنوين لاعتقاد النطق به فى القراءة العادية .

(٢) ماهنتو : ما هو أنتم ، والمعنى : ليس الا أنتم ، شور : نصيحة أو رأى صائب : مصيب أو صحيح ، شورت : شاورت أو استفتيت ، ماهنتو : لم تهونوا .

(٣) عجاج : قراب ، وينطق التنوين فى الجيم المكسورة ، دور : دور جمع دار أو بيت ، وتطلق كلمة دار عند البدو على البيت وما حوله أى المساحة التى تعيش فيها أسرة ما ، كما تطلق الكلمة على المكان بعد أن يرحل عنه ساكنوه ويقيموا خيمتهم فى مكان غيره لسبب أو لآخر ، مقور : فتحة الثوب الدائرية عند الرقبة ، عاج : أسواره من العاج تلبسها النساء البدويات وكذلك النوبيات ، قراضى : قرط .

(٤) دلى : هذه التى ، اسم إشارة واسم موصول على أن حركة الدال فى اسم الموصول فتحة وهذا خاص - من حيث القاعدة - بالمذكر ولكن النص تضمنها على هذا النحو الذى أوردناه ، شجورة : شجرة فى صيغة التصغير . ودونا (ونا) وهى واو العطف - والتي تؤدى هنا معنى الحال - وضمير المتكلم المفرد بحذف الهمزة للحفاظ على طريقة الأداء والتي تحقق سلامة الوزن .

(٥) مر علقم : مر على القوم ، أى الناس ، البل : الابل ، مر علقم : شديد المرارة وياخى : تصغير أخ مع حذف الهمزة .

(٦) فراح : أفرح وكسرة الحاء مشبعة وكذلك الحاء فى (للصباح) .

(٧) لطفال : الأطفال .

(٨) يرمى : ينابزنا بالكلام السيء بطريقة غير مباشرة ولا يستخدم هذا الفعل فى اللغة الشعبية الا فى صيغة الفعل الرباعى بتشديد الميم ومن المفردات المستخدمة لأداء هذا المعنى الفعل لقح ، يامى : يا أمى أى بكى مناديا أمه فى هذا البكاء ، والميم مفخمة ، والواضح أن هذه الفتاة ذات الأساور العاج والأقراط تتظاهر بصدها بينما تحمل فى قلبها لهذا المصدود حبا يجعل حصى الأرض يبكى لبكاؤها الليلي .

(٩) جبلها الأولى : الجبل مضاف الى ضمير يعود على الغزالة ، وجبلها الثانية : جبا لها أى عطية أو منحة أو هدية ، من عسى الله : عسى الله وخبر عسى هنا هو (توالف علينا) .

(١٠) شق دربى : سر فى طريق بيتى ، أى تعال الى ، در بى : فعل أمر من دار يدور أى لف بى ، الدوايا الأولى : المحبرة ، دوايا الثانية : دوائى ، تلقى : تجد .

(١١) الذهب : ينطقها المؤدى بالذال ، قص : صفيح مقصوص ، الحرائه : العناد وهو من عيوب الخيل ، يقال فرس حرون ، الراس : الرأس أى كبير القوم .

ثنتين : اثنتين ، وينطقها بالثاء وان كانت أقرب الى نطق السين ، والرقم ليس مقصودا لذاته تحديدا وانما على سبيل التكرير فالمقصود عيبة أو أكثر ، وكل ذلك مردود الى الحال ولهذا طالب المرء بأن يحسن اختيار من يصادقه (يماشيه) وأن يدقق فى أصوله جدا وخالا ثم ركز فى بقية النص على الحال وأورده جمعا بغرض التكرير وفى هذا معنى لطيف جدير بالتأمل .

(١٢) أوصف : الهمزة لا تكاد تنطق والفعل مشدد العين (ص) واللفظ واسع التداول فى النصوص البدوية (ويلاحظ أن هذه النصوص ليست بدوية ولكن ثمة مفردات بدوية غير قليلة والشاعر المؤدى بدوى ، وان كانت له نصوص كثيرة غير بدوية خاصة الموالم) ، يدملو السواره : مكتنزة الذراع بحيث يلتحم بها السوار ، خرطه : أى حسنة البنيان سليمة التكوين وهناك تعبير شعبى متداول يقول : (خراط البنات خرطها) أى أحسن تقويمها ، خرطوم : أنف ، العدارى : العذارى .

(١٣) تراعى : تنظر ، مقبل : جنوبا ، نقبل : نتبادل القبل ، والقاف فى لفظة الفراق مشبعة الكسرة .

(١٤) يدايك : يراعك ويقدرك ، واختيار الأبناء عبيد لمثل هذا الشخص يحقق أقصى ما يمكن تقديمه فى مجال التكريم من خلال ما هو معروف من حب جيلى للأبناء .

(١٥) واصل : تماما ، قدح : أداة كيل معروفة ، كفيناه : قلبناه ، الحواصل : الحجرات ومفردها (حاصل) والمعنى : أن ما كنا نكيل به الحب لهذا الذى تركناه ، قد غطينا به مالا ، كناية عن شغله بشئ آخر – يفترض أنه أقل قيمة – بل وأصبح هذا المكيال بعيدا عن متناولنا فقد شغلناه ووضعناه بعيدا .

(١٦) ماتبكيش : لا تبكى ، الأطباء : أطباء ، حداكى : عندك ، وأصلها حداكى ، ما تبكيش الثانية : ليس تبكيشا أى خداعا ، وانظر النص رقم (٣٤) وحاشيته .

(١٨) بكاءى : بكم أى كم هو سعر الدواء ، علابى : علب نذر : نذر والراء المكسورة منونة ، بطل : توقف وانتهى وزال ، بكاءى الثانية : بكاء أى ، علابى : على أبى .

(١٩) تعايبه : تعبا به ، اشحال : أصلها ايش حال ومعناها هنا فما بال ، البنادم : الانسان (ابن آدم) .

(٢٠) بنيات : جمع بنيه تصغير بنت .

(٢١) لا يمكن القطع بما اذا كانت (نحيبى) على هذا النحو (بإضافة نحيب الى ياء المتكلم) أم أنها نحيب مع اشباع كسرة الباء .

(٢٢) تملى الأولى : دائما ، وتملى الثانية : نرجح أنها من الفعل ملأ وقد ورد هنا فى زمن المضارع وصيغة المبالغة والفاعل العين ، ثم عاد الى الدمع وجعل له فعل الملاً كذلك ولكن فى صيغة الماضى ، وكلا الاستخدامين دقيقان دلاليا ، زياره : جمع زير .

(٢٣) بنتوا :ظهرتم ، فجت : هبت أو هلت أو جاءت ، بنتو : عملة ذهبية قديمة لم تتمكن من تحقيق زمن ومكان اصداها وتداولها .

(٢٤) طير : كسرة الراء مشبعة ، نغامات : نغمات ولكن المؤدى يشبع فتحة الغين القصيرة بحيث تبدو فتحة طويلة ، ذكرته : ذكره .

(٢٥) الدوالى : الدول ولا نستبعد أن يكون المعنى المقصود كذلك (على مر الدهور والأزمان) فلفظة دولة تؤدي الى الدلالة ويضطرر استخدامها بهذا المعنى فى اللغة البدوية .

(٢٦) طيه : مطوية أى مستقرة فى القلب أو محفوظة فيه .

(٢٧) سجلات : ينطقها بفتحة على السين والمقصود سجلات التاريخ .

(٢٨) ياخىي : تصغير أخ مع حذف الهمزة انظر حاشية (٥) .

(٢٩) هذا النص عبارة عن مربعين الأول (فرش) والثاني (غطساء) وفق مصطلحاتهم .

عد : يثر والبدال منونة ، مراقيه : مصاعده ، وربما يرى البعض أن الاولى به أن يقول مهابطه ليستقيم المعنى ، ولكن المقصود هنا هو طريق الوصول الى الحبيب وهو فى مكان عال ، ومن ناحية أخرى فان لفظ المراقى أنسب حتى بالنسبة للبشر لأن المرء متوجه نفسيا الى معالجة مشكلة الصعود منه قبل الهبوط فيه ، سبك مونه : متين أو صلب . الآف : الثعبان ، أهاديه : أقدم له هدية ، قلع سنونه : أخلع وانتزع أسنانه والمقصود بالجن أهل الحبيبة وبآآف : من ينافس على حبها أو من يدس له ويحول بينه وبين ما يريد .

(٣٠) جواجيه : الجوجى هو الصدر أو الضلوع .

(٣١) لستار : الأستار أو الستور ، فرحم : بتشديد الراء أى أقاموا الأفرح أو اشتد فرحهم .

(٣٢) الغلا : الحب وهى اللفظة الأكثر تداولاً للدلالة على الحب فى لفظة البدو .

(٣٣) حبيبى : تصغير للتدليل ، وهذا النص لم تلتزم فيه التقفية وفق النظام المطرد فى فن الواو .

(٣٤) ماتنعيش : النفى من نعى أى بكى ، وماتنعيش الثانية : متى نعيش ، ومتى هنا شرطية والمعنى اذا عشت ، انظر النص رقم (١٧) وحاشيته .

(٣٥) أكثر ما يفخر به البدو هو امتلاك الابل والخيول ، وتقريب الحيل من البيت دلالة معروفة عندهم على تكريم الجيد منها ، ووجودها بعدتها (اللجام هنا مجاز الجزء الدال على الكل) يضيف فى النص معنى خاصا هو الاستعداد تمهيدا لمضمون بقية النص ، فمن يرى ذات الطول الحسن فانه سيرتد مهما كان شجاعا مقداما ولو كان الهلال سلامة نفسه اما نكوصا أمام هذا الجمال الباهر (والطول الحسن أى المناسب أحد حدود جمال المرأة عند البدوى) واما رهبة من أهلها الفرسان الذين تقف خيولهم وكل حصان بلجامه ، أو للسببين معا .

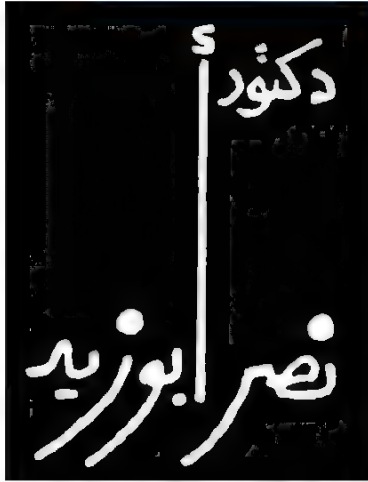
(٣٦) الجبال وسال : كسره اللام فيهما مشبعة .



مجلة الفنون الشعبية

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما
ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية
المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات الشعبية المصرية
أو العربية أو العالمية .

الغوى وظيفة ووظيفتها وبناؤها اللغوى..



قد يكون من المفيد أن يحاول الباحثون في مجال الفولكلور الاستفادة من مناهج الدراسات الأخرى التي أحرزت قدرا من التقدم في صياغة طبيعة مادتها وتحديداتها وفي تحديد المداخل العلمية الكفيلة بالكشف عن خصوصية القاهرة التي تدرسها • وعلم اللغة وما يتفرع عنه من علوم يعد أحد العلوم الاجتماعية المهمة التي بلورت لنفسها منهجا يتسم بقدر هائل من الدقة والوضوح •

ثلاثة : المعيار الأول يحدد وظيفة الفولكلور بأنها وظيفة اتصالية ، وهذا المعيار يربط الفولكلور ربطا وثيقا بنظرية الاتصال في جوانبها المختلفة ، ومنها نظرية الاتصال اللغوى التي تنصب أساسا على أنواع الأدب الشعبى أو فنون القول الشعبية • وليس من المغالاة في شيء أن نقول أن هذا التعريف الشامل للفولكلور يربطه بعلم السيميوطيقا

ولست محاولتنا هنا للاستفادة من علم اللغة والنقد الأدبى في تحليل ظاهرة أدبية شعبية - هي الغزوة - محاولة تنطلق من فراغ ، فالعلاقة بين الفولكلور والدراسات اللغوية علاقة وثيقة • والفولكلور في أحدث تعريفاته في المدرسة الأمريكية المعاصرة هو الاتصال الفنى بين مجموعة محددة من البشر • وهذا التعريف إذا جلدناه يستند الى معايير

لغوى فنى يقوم بوظيفة الاتصال بين مجموعة من البشر . والفارق بين الفزورة وغيرها من أنواع الأدب الشعبي يكمن فى أن المجموعة التى يتم الاتصال الفنى بينها يمكن أن تقل لتصل الى شخصين فقط ، وذلك على عكس الأغنية أو الموال أو السيرة مثلا . وتتشابه الفزورة من هذه الزاوية مع النكتة والمثل اللذين يكفى فيهما أيضا شخصان لتحقيق عملية الاتصال الفنية .

وتهتم هذه الدراسة انطلاقا من هذا المنظور بالكشف عن الأدوات اللغوية والفنية التى تؤدى الفزورة من خلالها وظيفتها الاتصالية الفنية . ورغم أن الحديث قد كثر وطال حول الوظائف الاجتماعية التى تؤديها الفزورة كما تؤديها غيرها من أنواع الأدب الشعبي فإن المدخل اللغوى النقدي كفى - فيما نرى - بالكشف عن خصوصية بنائها وكفى من ثم بالكشف عن خصوصية الوظيفة التى تؤديها والتى تميز بينها وبين أنواع مثيلة تشبه الفزورة من حيث البناء وذلك كالنكتة والمثل والأقوال الشعبية . وسوف يكون التركيز هنا منصبا على الوظيفة الفنية التى يمكن تلخيصها فى المتعة التى يثيرها حكي الفزورة عند المتلقى . والوظيفة التى تؤديها الفزورة بالنسبة للمتلقى هى إثارة الدهشة التى يعقبها لذة الاكتشاف بعد حل اللغز الكامن وراء الفزورة . والدهشة قرينة الإثارة التأملية والبحث العقلى واستفزاز الطاقة الذهنية والعقلية من أجل اكتشاف اللغز الذى تنطوى عليه الفزورة .

وهذه الوظيفة المعقدة المركبة تؤديها الفزورة من خلال وسيلة لغوية يطلق عليها علماء اللغة « اللبس » أو « الالتباس » فما هذه الوسيلة اللغوية ؟ وكيف يقوم ببناء الفزورة عليها ؟



اللبس ظاهرة لغوية ، تعنى العجز عن التعبير ، ويؤدى ذلك العجز بدوره الى فقدان اللغة لوظيفتها الاتصالية . ولذلك كثيرا

أو علم الاشارات والعلامات . هذا عن المعيار الأول فى التعريف ، أما المعيار الثانى فهو يحدد تلك الوظيفة الاتصالية بصفة الفنية، وذلك الفصل بين الفولكلور ووسائل الاتصال الاخرى غير الفنية ومنها اللغة العادية والحركات والاشارات الإتفاقية ذات المعنى المحدد العمل كاشارات المرور وغيرها من العلامات - وهذا المعيار الثانى يجب أن يشهد الباحثين الى محاولة تلمس الجوانب الاتصالية الفنية فى أنواع الفولكلور وأنماطه ، والى محاولة درسها وتحليلها . أما المعيار الثالث فهو مفهوم الجماعة التى يؤدى الفولكلور من خلالها ولها تلك الوظيفة الاتصالية والفنية .

هذه المعايير الثلاثة التى يقوم عليها تعريف الفولكلور تفرض على الباحث التسليح بمناهج عديدة من العلوم الانسانية ، والافادة من نتائج هذه العلوم ، وذلك لكى يفهم طبيعة النشاط الفنى الشعبى ، ولكى يكون قادرا على توصيفه وتحليله . ويهمنى من هذه العلوم فيما نحن بصدده الآن علم اللغة والنقد الأدبى وعلم الاجتماع بفروعه المختلفة .

يساعدنا منهج علم اللغة على الكشف عن الأدوات والوسائل الاتصالية التى يستخدمها نوع بعينه من أنواع الأدب الشعبى ويساعدنا النقد الأدبى على تحليل الجوانب الفنية التى تتضافر مع الوسائل اللغوية - وتنبت عنها وتتجلى من خلالها - فى أداء عملية الاتصال الفنية . أما علم الاجتماع فهو العلم الذى يساعدنا على دراسة السياق الاجتماعى الذى تتم العملية كلها فيه ومن خلاله ، وذلك بمستوياته المختلفة وتعقيداته وتركيباته . بهذا وحده يمكن اخراج دراسة الفولكلور من اطار الخطب الحماسية والتخمينات الاجتهادية ونقلها الى اطار الدراسة الموضوعية العلمية .

وإذا انتقلنا من التعريف الشامل للفولكلور الى أحد فروعه وهو الأدب الشعبى ، ومنه الى نوع خاص من هذا الأدب هو الفزورة لوجدنا أن التعريف السابق - رغم شموليته - يتطابق معها تمام التطابق ، فالفزورة بناء



عليه علماء اللغة « متأخر من حيث اللفظ » ومن جانب آخر فهذا الاسم « المدرس » موقعه في الجملة مفعولا به لأنه هو الذي وقع عليه فعل الضرب ، والفاسل هو الابن ، وبذلك يكون الاسم متأخرا من حيث اللفظ ومتأخرا كذلك من حيث الرتبة ، لأن رتبة المفعول تلي رتبة الفاعل في سسياق التركيب اللغوي العربي .

هذا هو اللبس على مستوى اللغة العادية لغة الحديث ، وهو ينطبق تماما على اللهجة العامية فلا يصح أن نقول « صاحبها في الشقة » نعني صاحب الشقة فيها وذلك لأن المستمع سيتساءل : صاحب ايه الى في الشقة ؟ .. وعلى مستوى لغة الشعر أيضا حذر علماء اللغة من الوقوع في « اللبس » وذلك رغم ما أعطوه للشعراء من حرية لم يبيحوها للمتكلم العادي باللغة .. ومن الأمثلة التي

ما حذر علماء اللغة العرب القدامى من هذا اللبس ووضعوا القواعد والقوانين التي تعصم المتكلم من الوقوع في هذا « الالتباس » ، وأباحوا للشعراء كثيرا من المحظورات اللغوية بشرط عدم الوقوع في هذا « اللبس » الذي يحول اللغة عن وظيفتها الأصلية والأساسية وهي الافهام والاتصال . وليس علم النحو العربي الا القوانين التي يستهدي بها متكلم العربية للحماية من هذا « اللبس » أو ما يطلق عليه علماء اللغة « أمن اللبس » . من هذا المنطلق حرم علماء اللغة تحريما قاطعا أن يتقدم الضمير في الجملة على الاسم الذي يشير اليه فلا يصح أن يقول قائل « ضرب ولده المدرس » على معنى أن ابن المدرس قد ضرب أباه المدرس ، وذلك لأن الضمير في « ابنه » يعود على المدرس ، وهو الاسم الذي جاء متأخرا في الجملة ، فهو متأخر في ترتيب وجوده في الجملة ، وهذا ما يطلق

اتصالية لغوية • للإجابة عن هذا السؤال نبدأ بتحليل فزورة ما للكشف عن هذا التحويل الوظيفي الذي تقوم به الفزورة • تقول الفزورة « واحد يياخذ كل يوم اثنين جنيه • ياخذ في الشهر كام جنيه ؟! »

وقبل أن نطرح الحل نبدأ في تحليل البناء اللغوي للفزورة • والحل الذي يتبادر للذهن لأول وهلة هو « ستين جنيه » على أساس أن أجر اليوم جنيهان والشهر ثلاثون يوما والنتيجة هي حاصل ضرب اثنين في ثلاثين - ولو كان هذا الحل صحيحا لانتفت عن المسألة صفة الفزورة وتحولت الى مسألة رياضية يحلها طفل في الابتدائي • ولذلك فذهن المتلقي ينصرف تلقائيا عن هذا الحل السهل الذي يتبادر له بمجرد السماع • هذا الانصراف عن الحل السهل - رغم صحته - جزء من استراتيجية الفزورة النابع من سياقها الاجتماعي •



أوردها شيخ البلاغيين العرب عبد القاهر الجرجاني على اللبس الذي يؤدي الى الغموض قول أبي تمام :

وما مثله في الناس الا مملكا
أبو أمه حي أبوه يقاربه

ويمكن اللبس في هذا البيت في مجموعة من الظواهر اللغوية التي يعرفها علماء اللغة والمعنى الذي أراد الشاعر التعبير عنه هو : وما مثله في الناس حي يقاربه الا مملكا أبو أم هذا الملك هو أبوه • فالشاعر كان يمدح خال الخليفة هشام بن عبد الملك ، وأراد أن يقول أن خال الخليفة هذا لا يماثله من الأحياء الا شخص واحد (هو الخليفة) وأن أبا أم هذا الشخص (الخليفة) هو أبو الممدوح (خال الخليفة) • ويمكن اللبس في هذا البيت أن الشاعر فصل بين المبتدأ (وما مثله في الناس) والخبر (حي يقاربه) بكلمات غريبة عن سياق المبتدأ والخبر وهو قوله « الا مملكا • أبو أمه » الظاهرة

الأخرى أنه قدم المستثنى على المستثنى منه وتوسط به بين المبتدأ والخبر ، فالمستثنى هو « حي » والمستثنى منه هو « مملكا » وأداة الاستثناء هي « الا » • الأمر الثالث انه فصل بين الصفة والموصوف « حي يقاربه » بكلمة أجنبية ، هي « أبوه » الأمر الرابع أنه فصل في الجملة الثانية (أبو أمه أبوه) بين المبتدأ والخبر بكلمة تنتمي الى جملة أخرى هي كلمة « حي » ، ولكي تستبين هذه الأخطاء التركيبية التي أدت الى اللبس والغموض على مستوى المعنى نضع البيت مرة أخرى في السياق التركيبي الذي يقضى على هذا اللبس

وما مثله في الناس حي يقاربه
الا مملكا أبو أمه أبوه •

هذا هو اللبس على المستوى اللغوي • • • والسؤال الآن : كيف تستطيع الفزورة أن تستخدم هذه الظاهرة اللغوية التي تؤدي الى افقار اللغة لوظيفتها الاتصالية لكي تؤدي وظيفة اتصالية ، ناهيك عن أن تكون وظيفة

أما المعنى الآخر أو المستوى الدلالي الثاني فتتغير فيه معنى الكلمة « اثنين » من الرقم « ٢ » الى أن تكون أحد أيام الأسبوع . وتكون العلاقة بين الظرف الزماني « كل يوم » والكلمة علاقة اضافة يمكن وضعها على النحو التالي :

رجل يأخذ كل يوم اثنين جنيتها

ان هذا البناء الذى يعتمد على الغموض أو « اللبس » على المستويين التركيبى والدلالى يثير دهشة المتلقى ، ويحفزه للتأمل والتفكير وطرح الحل الذى يكون غير صحيح من وجهة نظر الراوى . وحين يطرح الحل تتحقق اللذة الذهنية ، وذلك لأن الحل يزيد الغموض المفترض ويكشف للمتلقى ذلك الغموض الدلالى والتركيبى فتتحرك عقليته فهم البناء اللغوى للضرورة . فهما جديدا تتحقق به لذة الاكتشاف والتنوير . انها لحظة شبيهة بلحظة الخلاص من شرك أو الخروج من مأزق عسير . ولنترك الحديث عن المفزى السيكولوجى لهذه اللحظة للمتخصصين فى مجال التحليل النفسى . ومعنى ذلك أن الضرورة تحقق وظيفتها الاتصالية الفنية من خلال إثارة اللذة عن طريق بنائها اللغوى متعدد الدلالات والمعانى .

وإذا انتقلنا الى نماذج أخرى لبناء لغوى
مخالف من الفوازير نجدها تعتمد على أمرين

هما : الغموض الدلالي الذي يتجلى من خلال أداة بلاغية هي التشبيه أو الاستعارة ، كما تعتمد من ناحية أخرى على المقابلة التركيبية بمستوييها الصوتي والدلالي على السواء . . . ولننظر الى الفوازير التالية على سبيل المثال:

قد الفيل ويتلف في مندبل (الناموسية)
قد الكف ويهوت ميه وألف (المشط)
الست من حسنهما نزلت دموعها على خدها
(الشمعة)

يعتمد هذا النمط من الفوازير على أمرين أولهما التصوير المتمثل في التشبيه والاستعارة في الجزء الأول من الفزورة . . ويعتمد التشبيه على حذف المشبه (الذي هو حل الفزورة) وبذلك يقترب الى حد كبير من الاستعارة مع فارق وحيد هو ذكر وجه المشابهة الذي تعبر عنه كلمة (قد) في الفزورتين الأولى والثانية . أما الفزورة الثالثة فهي استعارة . . والبدء بالتشبيه المحذوف أحد طرفيه أو بالاستعارة يؤدي الى نوع من الغموض الدلالي يوهم بأن الصورة الاستعارية أو التشبيهية مقصودة بذاتها . هذا الغموض يتعارض مع الوظيفة التي حددها البلاغيون للتشبيه والاستعارة سواء في النقد القديم أو الحديث . هذا الغموض يخف نسبيا عن طريق الجزء الثاني من الفزورة والذي يعتمد على التضاد المعنوي مع الجزء الأول ، وهو التضاد الذي يطلق عليه البلاغيون اسم « الطباق » . هذا التضاد ينفي جزئيا حرفية الصورة التي يطرحها الجزء الأول . أما الوسيلة الثالثة التي يعتمد عليها هذا النمط من الفوازير فهو الجناس الصوتي بين الكلمتين الأخيرتين من كل مقطع . ويمكن القول ان هذا النمط يعتمد ثلاث وسائل

بلاغية : أحدهما ايقاعي ، أما الوسيطان الآخران فاحدهما تجسد الغموض (التشبيه أو الاستعارة) والآخرى تقربنا من ازالة هذا الغموض (الطباق) . وبذلك يتحول الطباق الى مفتاح لحل غموض اللغز ، فيتحقق هدف الدهشة واللذة معا .

ونطرح في النهاية سؤالا أخيرا عن مغزى التحويل الوظيفي الذي تحدثه الفزورة لظاهرة الغموض اللغوي . وللإجابة عن هذا السؤال لابد من الانتقال من مناقشة مستوى البناء اللغوي للغة كما يحدده علماء اللغة الى مستوى البناء الفني للغة كما يحدده نقاد الادب والفن : الفارق بين اللغة في مستواها العادي واللغة في مستواها الأدبي الفني هو الفارق بين الوظيفة الاتصالية العادية التي يفترض في اللغة أن تؤديها وبين الوظيفة الجمالية التي يفترض أن تؤديها لغة الأدب والفن .

وفي لغة الأدب الرسمي يتحول الغموض الى ظاهرة ترتبط بخصوصية التجربة الجمالية التي تنبثق عن العمل الادبي من خلال مستوياته المتعددة . . الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية . وهو غموض لا يعني فقدان الاتصال ، بل يعني تكثيف أدوات هذا الاتصال ، الأمر الذي يؤدي الى تعميق الاتصال بين المبدع والمتلقي . ومن ثم لا يصبح المتلقي سلبيا ازاء معطيات العمل الادبي بل يقوم بدور ابداعي خلال عملية التلقي . وينتج عن ذلك اتصال من نوع جديد قائم على كثافة المعلومات التي تنتقل من المبدع الى المتلقي ، هذا التكثيف يعدد دلالات العمل ، ويشريها وينقلها من مستوى المعنى الواحد الى مستويات المعاني المركبة المتعددة .

بشدة الى تفاهة ما يقدمه التلفزيون في رمضان وعييته .

لقد حول تجار الثقافة ، الوظيفة الاتصالية للفزورة الى عملية من عمليات التلقى السلبية الفارغة الخالية من المعنى والدلالة . ونتيجة لتغير الوظيفة تغير البناء تماما ، وتحولت الفزورة الى فانتازيا من الألوان والرقصات والأغاني ، وليت هذه العناصر تتضافر في بناء حقيقي ، يولد في نفوسنا المتعة والدهشة بل صار حل الفزورة كامنا في كلمة واحدة ، وهذه الكلمة تسقط كل هذه الوسائل - التي يتصور مبدعوها أنها فنية - في هوة الفجاجة والتسلية الضارة .

وهكذا يتحول الانتاج الفني الشعبي عن وظيفته التي أبدعها لها أصحابها الى وظيفة هامشية يعاد تصديرها الى مبدع هذا الفن وتتحول عملية اعادة الانتاج هذه الى محاولة «مقصودة للتخريب وذلك بحكم سيطرة الأجهزة الاعلامية وهيمنتها وقدرتها على استلاب وعي الجماهير ، ولتكن الصرخة الموجهة من هنا الى هؤلاء التجار ارفعوا أيديكم عن التراث الشعبي »

وهذا بالضبط ما يحدث في الفزورة فهي بوسائلها الفنية - التي يعد الغموض أهمها - تعمق الاتصال بين القاتل والمتلقى ، وذلك عن طريق تكثيف أدوات الاتصال ، وجعل المتلقى طرفا هاما فيها ، ذلك أن الفزورة لا يحلها قائلها دون وجود متلق يحاول هذا الحل ويفشل ، فيكشف فشله عن تعدد مستويات المعنى في تيار الفزورة وتتساءل الآن عن مغزى هذا المنهج اللغوي في تحليل بناء الفزورة والكشف عن وظيفتها الفنية والاجتماعية . وتنقسم الاجابة عن هذا التساؤل الى شقين - الشق الأول أنه منهج يثرى فهمنا لطبيعة الظاهرة الفولكلورية ، ويباعد بيننا وبين مستويات التسطيع والخطابية التي لا تزال تسيطر على كثير من جوانب نظرتنا للتراث الشعبي . هذا الى جانب أنه منهج يكشف عن تعقيد هذه الظاهرة ويؤكد الحاجة الضرورية الى افتتاح ذهن الباحث الفولكلوري للافادة من مناهج العلوم الانسانية كافة . الشق الثاني شق عملي يتصل بعملية اعادة انتاج الفولكلور وليكن حديثنا أيضا عن الفزورة .

ان ما كشفت عنه هذه الدراسة التجريبية لبناء الفزورة ووظيفتها يلفت أذهاننا



بقلم الدكتور
أحمد على مرسى

الزمان والإنسان

في الأدب الشعبي المصري

المتغطى بالأيام عريان ..

• • •

الدنيا شينة غدارة ..

تسقى الحلو بغيره مرارة .

لا فرح ولا حزن يتوأم ...

« شينة : سيئة . »

• • •

الأيام ناعمة على خشنه ..

• • •

أمشى على الشوك حفيان

واضحك مع اللي جفاني

واصبّر على ظلم الأيام

لمن يتعدل لي زماي .

« لمن يتعدل : حتى يصفو ويتعدل أحواله . »

اننا نعيش حياتنا في زمان ومكان ، ونكتسب خبراتنا ومعارفنا في جانب كبير منها ، من تعاقب الزمان الذي عشناه ، ونعيشه ، والذي لم نعيشه أيضا ، وذن تنوع المكان ، سواء كان هذا المكان هو تلك الرقعة المحدودة من الأرض التي نشأنا عليها ، أو العالم المتسع من حولنا •

وتصور الانسان للزمان في حقيقته تصور حسي ، عيني ، على الرغم من لا نهائية الزمان وديمومته • ويحدد هذا التصور خصائص الزمان الموضوعية التي تفرد به وتميزه ، ووجوده الحقيقي المؤثر في حياة الانسان منذ ميلاده ، وحتى نهاية حياته • ومن ثم فان الانسان لكي يستطيع الحياة لابد له أن يتوافق مع الزمان الذي يعيشه ، والمكان الذي يحيا فيه ، مؤثرا فيهما ، متأثرا بهما ، محاولا السيطرة عليهما ، واخضاعهما لارادته •

وعلى الرغم من وعي الانسان بهذه الحقيقة ، ونعني بها ، وعيه بالزمان والمكان ، الا أن احساس الانسان بالزمان ، وعيه به أكثر وضوحا وتفردا من احساسه بالمكان ؛ اذ يكتسب الزمان أهمية خاصة ، ومعنى متميزا ، ومضمونا لا يشاركه فيه كثير من العناصر التي تشكل حياة الانسان على مختلف المستويات • فنحن قد نعيش - ونحن بالفعل نعيش - في أماكن متعددة خلال حياتنا ، ونتحرك في أماكن كثيرة ، في زمن معين ، ولكننا بالتأكيد لا نعيش أزمنة متعددة في وقت واحد ، الا من قبيل المجاز أو الاستعارة الفنية • ولقد استطاع الانسان أن ينجح في اخضاع المكان لارادته ، وتلبية احتياجاته الى حد كبير ، وأن ينتصر على المسافات والأبعاد والحواجز الطبيعية ، وأن يعبر الحدود المكانية ، وأن يعدل فيها كما يشاء ، ولكنه لم ينجح أبدا في تخطي حدود الزمان بالقدر نفسه الذي نجح فيه ، في علاقته بالمكان •

والحقيقة أن وعي الانسان بالزمان ، لا ينفصل عن وعيه بذاته ؛ ذلك أننا نعي نمونا المادى والمعنوى في الزمان • وما نسميه « الذات » تتحدد خصائصها ، ومصادر خبرتها ، وعناصر معرفتها من خلال تتابع الزمان والتغيرات التي يحدثها في الانسان عضويا ، ومعنويا • ولا يستطيع الانسان مهما حاول ، الا أن يعيش الزمان ، وفي الزمان ؛ ذلك أن الحياة بمعناها المادى أو العضوى توجد ، وتنمو ، وتتطور في الزمان • كما أننا لا نستطيع أن نصف حاضرا - أى حاضر الانسان - المادى والمعنوى دون أن نضع تاريخنا في الاعتبار ، ودون أن ننظر اليه باعتباره حلقة في سلسلة ، يصبح هو فيه ، نقطة اتصال تقضى الى المستقبل ، وتقدم له •

اننا - في واقع الأمر - ما نحن عليه ، من خلال الزمان ، وفيه ، وبه • ولكننا كذلك نتغير باستمرار في الزمان وبواسطته ، ونحن نولد ، وننمو ، ونشكل حياتنا ، ونصنع أنفسنا ، ونحدد هويتنا في الزمان ، ونضمر ، ونندهور ، وتنتهى حياتنا في الزمان أيضا • وعلى ذلك ، فمن الطبيعى أن يحتل الوعى بالزمان ، مقدمة العناصر التي تشكل وجدان الانسان فى الأدب وغيره من الفنون • فكما أن الزمان هو وسيط الحياة ، كذلك هو بالنسبة للفنون والآداب • وعبرة « كان ، ياما كان ، فى سالف العصر والأوان ... الخ » وهى البداية الشائعة المستمرة لمعظم « حواديتنا » أو حكاياتنا الشعبية ، تشير فى جانب من جوانبها الى مدى انشغال الانسان منذ البدايات الأولى له فى الحياة بمشكلة الزمان ، مما جعل علاقته به ، وتصوره له ، موضوعا بارزا ، ومتكررا فى أعماله الفنية ، ودراساته واكتشافاته العلمية • وتصور الزمان

فى الماثورات الشعبية ، خاصة الأدب الشعبى ، يتعلق دائما بعناصر هذا الزمان كما تعكسها الخبرة الانسانية فى علاقتها المستمرة الموصولة به . وعلى هذا النحو يكتسب الزمان معنى انسانيا بمعنى أنه لا يصبح ساعات تعد ، أو شهورا تحسب ، أو قرونا تتعاقب الى ما لا نهاية ، أو الى نهاية الحياة التى لا يعرف لها نهاية محددة ، وانما يصبح جزءا أساسيا ، غامضا الى حد كبير من ذلك الاطار الذى يشكل خبرته الانسانية . انه يدخل فى نسيج حياته ، ويشكله ، ويصبغه بألوانه المتعددة . وبما أن الواقع المعاش لابد أن يكون مفهوما ، معقولا من الناس ، كى يستطيعوا تحمله ، والتعامل معه ، فانهم ينظرون الى الزمان باعتباره وجها من وجوه الواقع الموضوعية ، لكى يتجاوز التغيرات التى تحدث فى هذا الواقع لكى يكتسب صفة الديمومة والاستمرار ، بل انه فى الحقيقة هو الذى ينسب اليه كل التغيرات التى تحدث فى الواقع ، والتى لا يرضى هو عنها « دنيه لا بتخلى الراكب راكب ، ولا الماشى ماشى » (★)

اننا نستطيع - فى الحقيقة - بناء تسلسل زمنى له معنى ، يعلل الماضى ، ويحاول فهم الحاضر ، ويستشرف المستقبل عن طريق الذاكرة - العقل - والتوقع ، وذلك حتى يستطيع الانسان تحمل أعباء الحياة ، وتفسير جوانبها المتعددة .

والماضى هنا يعنى تمثل الذاكرة - أو العقل - للتجارب والخبرات السابقة ، والتى يمكن أن تؤثر على الحاضر . والحاضر هنا هو ذلك الواقع المعاش الذى يتكون من مزيج من التجارب والخبرات الماضية ، والتجارب والخبرات الحالية . أما المستقبل ، فهو ذلك الزمن القادم الذى نستشرفه ، والذى لا نعرفه ، وان كنا نحاول أن نعرفه ، وأن نحدد ملامحه ، سواء نجحنا فى ذلك ، أو كان الفشل حليفنا .

وما ندعوه هنا بالعقل - أو الذاكرة - ليس مجرد مستودع أو مخزن للتاريخ بمعناه الرسمى ، أو الخبرات والتجارب فحسب ، كما أنه ليس مجرد مسجل سلبى ، بل انه مشارك ، وفعال . انه ينظم ، ويفسر ويجمع ويختار ، بمعنى أنه يقوم بهذا العمل من وجهة نظره ، أى من زاوية الذات بمعناها الكلى . انه مسجل مرهف الحساسية ، شديد التعقيد ، فانا أعرف من أنا بفضل المخزن فى العقل من علاقات وخبرات تشكل هذا العقل الذى أدعوه عقلى والذى يختلف عن عقول الآخرين نتيجة التجارب التى مر بها ، والظروف الموضوعية التى كونته ، وتكونه ، ومن ثم تشكل حاضره ، وتعكس قدرا من الاستمرارية ، رغم التتابع السريع للزمان ، الذى قد لا يستوعبه الانسان . ورغم التغيرات التى تصيب الجسد ، الا أنها تبدو فى مجموعها مركبا يعكس استمرارا ووحدة ، يعيهما الانسان الفرد ، كما تعيهما الجماعة ، ومن هنا يكتسب الزمان صورته التى يبدو عليها ، والتى كونها العقل الجمعى ، بناء على ما اختزنته عقول الأفراد ، وما استوعبته من خبرات وعلاقات تربط الانسان ، فردا وجماعة بالزمان . اننا سنحاول الآن أن نوضح الجوانب أو العناصر الرئيسية للزمان كما تبرز فى الأدب الشعبى ، وعلاقة هذه الجوانب أو العناصر بعالم الخبرة ، والوجود الانسانى كما تصوره الثقافة الشعبية التى اختزنها عقل الجماعة ، وتنعكس على سلوك الأفراد

(★) [دنيه : دنيا ، وهى تستخدم كثيرا كمرادف للزمن ، مثلها مثل « البين » و « الأيام » و « الوقت » . الخ . بتخلى : تترك ، أو تجعله يظل على حاله]

وتعبيرهم عن أنفسهم وهذه الجوانب أو العناصر التي تميز الزمان ، نشير بصورة واضحة الى بعض الصفات التي لها مغزى في الخبرة الانسانية ؛ فالزمان في الثقافة الشعبية جزء من الطبيعة ، بالقدر نفسه الذي هو به جزء من خبرتنا كبشر . ومشكلة الزمان في الخبرة الانسانية ، لها مضامينها المهمة ، فيما يتعلق بمشكلة الانسان ، فالانسان حيوان له تاريخ ، ومن ثم يصبح الزمان أو الجانب التاريخي للوجود عنصرا لا يمكن اغفاله (*) . الزمان هنا كما يعيشه الانسان ، لا كما يسجله المؤرخ ، أو عالم الطبيعة . وهنا سنلاحظ أن احساس الانسان بذاته ، ووعيه بنفسه ، مرتبط أشد الارتباط بالاحساس بالزمان ، والوعي بجوانبه الفاعلة ؛ ذلك أن هذه الذات تنمو ، وتتحدد معالمها في كنف الزمان ، ومن ثم فإن الصراع بين الذات والزمان - الذات التي تسعى لتحقيق الخير ، والانتصار على عوامل الشر والحداد . انتصارا للحياة ، وصيانة لها ، والزمان الذي لا يثبت على حال أبدا ، ويخدع الانسان دائما - من أكثر جوانب العلاقة وضوحا ، وبروزا في الأدب الشعبي الذي يبدو فيه الزمان دائما شريرا مخادعا لا يوثق به ولا يركن اليه .

الزَّمنُ لما يَنْقَلِبْ يَخْلِي الْعَدْلَ مَائِلٌ

ويبيجي على أولاد الأُصُولِ مَائِلٌ

ويعلّي بيت الجبان لما الأَصِيلِ مَائِلٌ

إِوعى لِنَفْسِكَ مِنْ غَدَرِ الأَيَّامِ

أَخُوكَ يَفُوتُكَ لَوْحَدُكَ مَعَ الأَيَّامِ

ياما أماره شربوا الذَّلَّ مِنَ الأَيَّامِ

لَمَّا دَارَتْ عَلَيْهِمْ خَلَّتْ بِخَتُّهُمْ مَائِلٌ **

(لَمَّا : عندما ، ، يَخْلِي : يجعل ، مَائِلٌ : مائل ، يبيجي : يأتي

(وفي التعبير الشعبي تبيجي عليه أن تنحاز ضدى ، وتظلمنى ، لَمَّا : أمّا ،

أو لكن ، إِوعى : إحذر

أماره : أمراء ، لَوْحَدُكَ ، وحَدُكَ ، خَلَّتْ : جمعت ، بِخَتُّهُمْ : حظُّهم .)

والزمان الذي يتحدث عنه هذا الموال وغيره من المواويل والأمثال هو في حقيقته ماضى الانسان كله ، وبعض من حاضره ؛ ولذلك فإن الهوية الشخصية للأفراد -

★ انظر الدراسة القيمة للأستاذ صفوت كمال عن مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية - دراسة

اثنولوجية « مجلة عالم الفكر - مج ٨ العدد الثاني - الكويت - ١٩٧٨ ، ص ٥١٥ - ٥٣٨ .

★★ تعلق القاف في هذه النصوص كنطق الجيم القاهرية .

ضمن هذا الإطار الفضفاض - تصبح هوية جمعية ، تعبر عن الجماعة كلها ، فمؤلف الموال أو الحكاية ، لا يمثل نفسه ، وإنما هو ينقل أساسا ، وعيا - بالذات - نمطيا وجمعا ، أكثر من كونه فرديا أو شخصيا . وعلى ذلك تتحدد علاقة الذات الجمعية بالزمان بجوانبه المتعددة فى إطار ذلك الجريان والتدفق الزمنى ، والامتزاج بين ما كان (الماضى) ، وما هو كائن (الحاضر) ، وما سوف يكون (المستقبل) ، متجاوزة بذلك حدود الخبرة الفردية ، لكى تصل الى جوانب دائمة فى الخبرة الانسانية . وهذه المقدمة التى يقدم بها أحد رواة السير الشعبية لروايته يمكن أن تكون شاهدا على هذا الاتجاه ؛ ذلك أنه فى كل مرة كان يروى فيها جزءا من السيرة ، يجد لزاما عليه أن يبدأ بهذه المقدمة . وقد لا تكون هناك علاقة مباشرة بين مضمون هذا الجزء ، وما تحفل به هذه المقدمة من مضامين وإشارات ، إلا أنه لم يكن يجد غضاضة فى البدء بهذا الجزء الذى يتقبله الناس ، ويبدون فى كل مرة إعجابهم به ، ويهزون رؤوسهم تعبيرا عن موافقتهم على ما جاء به .

١ وأصلنى واحبَّ اللى . . يوصلنى على النبى . . .

نبينا الهضبانى . . ضمن الغزاة وجارها . . .

يا لولا النبى لَمْ كان . . شمس ولا قمر . .

ولا كوكب يضوى على الوديان . .

أهيبى على أمرا . . . ما فاتوا نزيلهم . . .

يا ماتوا وعاشوا . . . ما قالوا الزمان تعبان . .

أهيبى على أمرا . . . كانوا معدن النسب . . .

أهيبى على أمرا . . . وأجول قُصْدان . . .

ولا كُلَّ من قال يا . . . فلان إئت صاحبي . .

دا السن يضحك . . . والقلب ملان . . .

(الهضبانى : الكريم ، وجارها : أجارها ، أهيبى : أتحدث عن

قُصْدان : قصائد ، القلب : تصغير القلب ، ملان : ملآن . .)

دنية غرورة لا أمان لها . . .

تقلب . . . تقلب كما الدُّولاب . . .

بتفتوت على الأخين تاخذ خيارهم

ولا تخطى إلا الخايب الندمان . . .

دُنْيَةُ دُنْيَةٍ آد . .
تَوَطَّى عَزِيزُ الْقَوْمِ . وَتَرْفَعُ نَدَائُهَا ...
وَتَقُوتُ عَلَى الْبَطْلَانِ .. تَأْخُذُ عَصَائِدَهُ ...
وَتَخْلِيهِ دَايِرَ حَيْرَانٍ . . .
مَا قَالَ أَبُو رِيًّا الْحَجَّازِيُّ سَلَامَةً . . .
كَذِيبٌ مِنْ قَالَ الدُّنْيَا تَدُومُ لِي
صَدَقَ مَنْ قَالَ الزَّمَانُ غَدَارٌ ، . . .
يَا مَا نَاسٌ كَانَتْ مِنَ الْأَرْزَاقِ وَحَايِزُهُ ..
وَسَمَاعَةُ الْمَمَاتِ مَا طَالَيْتِ الدَّفْنَ (*)

وقد اعترف الأدب الشعبي دائما بالرابطة القوية التي تربط الانسان بالزمان ،
أو بين الناس والأفعال التي تصدر عنهم ، ويجرى وصفها من خلال الزمان ، وفيه .
وهذا - في الحقيقة - هو ما يشكل وحدة النظرة الى الزمان ، كما يصورها الادب
الشعبي ، فالزمان يجلب (يقلب) ويعاير « ويوصف الانسان المتقلب الذي لا يثبت
على حال بأنه » زى الزمن ، كل ساعة في حال » .

لقد لاحظ الانسان أن دوام الحال من المحال ، وأنه لا ثبات لشيء ، وأن التغير
هو الصفة الثابتة للزمان وللأشياء من حوله ، فالدنيا - وهي إحدى مرادفات الزمن -
« دولاب دايِر » - لا يتوقف عن الدوران ، يرفع ويخفض ، والمرتفع في لحظة ،
سينخفض في اللحظة التالية ، والعكس أيضا صحيح .

وهكذا تستمر عجلة الحياة - أو الزمان ، أو الدنيا - في الدوران ، ولا تتوقف
عن الدوران ، فإذا توقفت كان معنى ذلك الموت .

(*) (دُنْيَةُ : دُنْيَا ، غُرُورَةٌ ، تغرُ الانسان وتخدعه

الدُّوْلَابُ قَوَادِيسُ السَّاقِيَةِ ، بِتَقْوَتِ عَلَى ، تَمْرَعَلَى ، الْآخِيْنَ ، الْآخُوَيْنِ ..
الْحَايِبُ النَّدْمَانُ : الْخَائِبُ الَّذِي لَا فَائِدَةَ تَرْجَى مِنْهُ ، دُنْيَةُ : دُنْيَةُ ، تَوَطَّى
تَخْفَضُ وَتُذَلُّ

الْبَطْلَانُ : الضَّعِيفُ ، تَأْخُذُ : تَأْخُذُ :

بِأَمَّا نَاسٌ : أَنَاسٌ كَثِيرُونَ ، حَايِزُهُ : تَحْوِزُ وَنَمْتَنُكَ ..)

ان حركة الزمان - كما يراها الانسان - تتجه الى الموت ، والتفريق بين الأهل ، والمحبين ، ويتردد هذا الموضوع دائما في أمثاله وأغانيه - بالطبع الى جانب موضوعات أخرى كثيرة ، تستوعب كل جوانب الحياة ، بوجوهها المتعددة ، الحسن منها والسيء ، والمفرح منها والمحزن .

ولقد شغل هذا الجانب ، ونعنى به الموت ، وعلاقته بحركة الزمان ، حيزا كبيرا من اهتمام الانسان ، والذي لا شك فيه أن هذا الجانب من أهم جوانب الزمان لما يحمله من مغزى ، ومن أكثرها عمقا في الخبرة الانسانية ؛ ذلك أن الموت حقيقة لا يمكن انكارها ، أو التنكر لها ، ومن ثم ، لا غرابة أن تصبح هذه الصفة للزمان - أى مسئوليته عن تدهور الحياة وانتهائها - نقطة اهتمام دائم فى ابداع الانسان الأدبى ، وتفكيره الفلسفى ، وإيمانه الدينى ، فالمثل يقول « آخر الحياة الموت » ، والبكائيات تؤكد هذه الحقيقة ، وتعبر عنها بأشكال عدة ، ومضامين كثيرة .

يَا عُمُودَ بَيْتِي وَالزَّمانَ هَهُ

يَا هَلْتَرى فِي بَيْتِ مِينَ نَصْبُهُ

يَا عُمُودَ بَيْتِي وَالزَّمانَ هَذُكَ

يَا هَلْتَرى فِي بَيْتِ مِينَ نَصْبِكَ

(يا هَلْتَرى : يا تُرى ، مِين : مَنْ)

يَا زَمَنَ وَالْمَوْتَ يَبْلَغِيهِمْ

قُدَّامَ عَيْنِيَّ مَا قَدَرْتَ أَنَا أَقْدِيهِمْ

يَا زَمَنَ وَالْمَوْتَ يَنَاولُهُمْ

قُدَّامَ عَيْنِيَّ مَا قَدَرْتَ أَنَا أَخْجِزُهُمْ (*)

ومهما عاش الانسان ، فلا بد مما ليس منه بد ، أى الموت فى النهاية ، وهذا سببه فى التصور الشعبى أن الزمان لا يدوم لأحد ، ومادام الأمر كذلك فإن تغيره ، وعدم ثباته واستقراره على حال ، هو الذى يسبب الفناء والموت .

يقول الراوى فى معيرة « الزير سالم » على لسان « حسان اليماني » :

أَنَا أَوَّلُ مَا نَبْدَى نَصَلِّي عَلَى النَّبِيِّ

(*) (يَبْلَغِيهِمْ : يتحدث إليهم ويستميلهم إليه ويناديهم ؛ قُدَّامَ : أمام ،

عَيْنِيَّ : عينى ما قَدَرْتَ : لم أستطع ، يَنَاولُهُمْ : القصد هنا أنه يتناولهم

أى يأخذهم ..)

نُبى عربى لهُ كل جمعة عيدٌ
 قال اليماني عشت من الاغوام ألف وخمسمية
 عشت من الاغوام وأنا متسلطين
 أنا باحسب الدهر يدوم لى
 أتارى الدهر غدراته قُريبين
 ويا رمال فسر لى حلومى
 حلوم الليل منها مرغوبين
 (متسلطين فى عز الملك وجاهه ، باحسب : أحسب : أوأظن ، أتارى
 إذا به ، غدراته : غدره ، قُريبين : قريب جدا)

لقد كان « حسان اليماني » يظن أنه سيعطل فى عز الملك وجاهه أبد الدهر بعد
 أن عاش كل هذه السنين ، الا أنه أدرك أن الزمن الغادر لن يتركه ، وفقا للحلم الذى
 طلب من « ضارب الرمل » أن يفسره له .
 والزمان كما يقود الانسان الى الموت ، يفرق بينه وبين من يحب ، ويجعله
 يحتاج الى من لا يود ، ولذلك فهو يدعو الله أن يهزمه مادام هو غير قادر على
 ذلك .

يا الله أقطعك يا زمان خذت اللى يعزوني
 وحوجتنى يا زمان للعلى والدون
 أنا من بعد ما كنت فى لمة وكل الناس يعزوني
 زعق عليه غراب البين خذ لمتى منى
 وصبيحت زى السجر أى رياح يهزوني
 (يا الله اجطعك : لينتقم الله منك ، خذت اللى : أخذت الذين يحملون إلى
 الحب والمعزة ، حوجتنى : أحوجتنى وأذلتنى ، الدون : الخسيس ، النذل
 غراب البين : نذير الشؤم ومرتبط دائما غراب البين بالفراق والموت فى
 الادب الشعبي ، وصبيحت : أصبحت ، زى : مثل ، السجر : الشجر .)

ان الزمان فى التصور الشعبى مصدر لكل من الخير والشر . ولعل هذا التصور مبنى فى حقيقته على ملاحظة الانسان لدورة حياته من ولادة ، ونمو ، ونضج ، وازدهار ، ثم عجز ، وتدهور ، وانهايار ، وموت ، وهكذا « فالدنيا بدل ، يوم غسل ، ويوم بصل » ، وهى ان أقبلت « ان جت تيجى على شعرة » وان أدبرت « تقطع السلاسل » وفى مثل آخر « ان جت (جاءت) تيجى (تأتى) على سببيه (لأهون سبب) وان راحت تقطع السلاسل » .

وكما ينسب الشر للزمان ، ينسب أيضا الى أفعال الانسان وأعماله ، « فالعاجز فى التدبير يحيل على (ينسب عجزه الى) المجادير (الأقدار) » وفى هذا الموال ينسب الشر الى اهمال الانسان ذاته ، وعدم تقديره لظروفه ، وسوء تصرفاته .

عَتَبْتَ عَلَى الْوَقْتِ ، جَالٌ لِي إِيهَ مَاْلِكُ

عَمَّالٌ بَتَبِكِي مِنَ الْإَيَّامِ ... إِيَّهَ مَاْلِكُ

دَا اللَّيْ جَرَى لَكَ فِى أَصْلُهُ إِيهَ مَاْلِكُ

وقت : الزمان ، جال لى : قال لى ، إيه مالك الاولى بمعنى

مَا بَكَ ، وكذلك الثانية ، أما الثالثة فتعنى إهمالك . عَمَّالٌ بَتَبِكِي :

تظل تبكى دَا اللَّي (هذا الذى)

عَتَبْتَ ع الْوَقْتِ ، جَالٌ لِي الْوَقْتِ وَأَنَا مَاْلِي

أَنَا كُلُّ مَا أَعْطَيْكَ تَفْضُّى الْجَيْبِ وَأَنَا مَاْلِي

دَا اللَّيْ جَرَى لَكَ أَذْمَلُهُ فَعْلَكَ وَأَنَا مَاْلِي

عَمَّالٌ بَتَبِكِي مِنَ الْإَيَّامِ وَتَنَوَّحٌ وَأَنَا مَاْلِي

(تَفْضُّى : تُفْرِغُ ، وَأَنَا مَاْلِي : لَيْسَ لِي شَيْءٌ ، تَنَوَّحٌ : تَبْكِي بِشِدَّةٍ)

ونشكرو .

وعلى الرغم من ذلك ، فان الجانب المظلم من فعل الزمان ، هو الذى يتم التركيز عليه ، كما أنه أكثر جوانب الزمان بروزا فى الخبرة الانسانية . فما يأتى به الزمان يعود مرة أخرى فيسترده ، أو يبتلعه اذا جاز هذا التعبير « من وفر شئ » ، قال له الزمان هاته « و « الدنيا حلوة على مره ، ومرها أكثر » ، ومن ثم يصبح الزمان مكروها شريرا ، لا يستطيع انسان أو شئ الوقوف فى وجهه : لا « حسان اليمانى الذى عاش ألفا وخمسمائة عام ، سلطانا ، على الشأن ، رفيع المقام ، مهابا مرهوب الجانب ، ولا « أبو زيد الهلالي » البطل المشهور فى السيرة الشعبية ، الذى لا يدانيه فى بطولته وشهرته بطل شعبى آخر ، ولا « قارون » الذى امتلك خزائن الأرض . تحمل مفاتيحها الدواب ، كما يصور فى الأدب الشعبى . .

الدُّنْيَا غَازِيَةً مَا دَامَتْشَ لِلنَّاسِ وَلَا لِيَّه . . .
 وَلَا دَامَتْ لَا بُؤَ زَيْدَ أَيَّامِ حُرُوبِ الْهَلَالِيَّةِ . . .
 وَلَا لِدَاوُدَ إِلَّا لِيَّ لِأَنَّ لَهُ الْحَدِيدَ لَمَّا بَقِيَ أُمِّيَّة . . .
 وَلَا لِحَسَّانٍ إِلَّا لِيَّ عَاشَ مِنَ الْأَعْوَامِ أَلْفَ وَخُمْسِيَّةٍ (*)

إِوْعَى تَحْزَنُ عَلَى الدُّنْيَا وَلَا تُشْمِلُ هَمَّ لِيهَا
 دَا شَبَّ شَمْلُولٌ كَانَتْ غَرَّتُهُ قَامَ وَهَمَّ لِيهَا
 دَا الْعَاقِلُ اللَّيَّ عَارَفَ غَذْرَهَا وَهَمَّ لِيهَا
 تَسْعَةُ وَتِسْعِينَ بَغْلَهُ لِقَارُونَ كَانَتْ شَائِلُهُ الْمَفَاتِيحُ . .
 آخِرُ الزَّمَانِ غَرَّتُهُ الدُّنْيَا قَامَ وَهَمَّ بِيهَا (**)

وعلى ذلك ، فإن عجز الإنسان عن التحكم في مصيره ، والسيطرة على قدره ، يبدو وثيق الصلة بتصوره للزمان وعلاقته به ، والزمان هنا كما سبق أن أشرنا ليس سلسلة متتابعة من الأحداث التي يقف الإنسان منها موقف المتفرج كما أنه ليس مجرد تعاقب للسنين والقرون في خط أو اتجاه جامد ، ثابت لا يتغير من الماضي إلى الحاضر والمستقبل ، وإنما هو في جوهره ، تفاعل وحركة وتغير ، يؤثر ، ويتأثر ، وتتحدد صفاته وخصائصه من خلال علاقة الإنسان به ، وتصوره له . وإذا كان من الشائع في الأدب الشعبي التعبير كثيرا عن الزمان الذي مضى بحلوه ومره ، ولن يعود مرة أخرى ، فإن ما يبقى من ذلك الزمان الماضي دائما هو تلك المعاناة أو « المر » ، وتؤثر تلك المعاناة بالضرورة في الحاضر ، وقد تجعله أكثر سوءا ، وأشد وطأة ، وقد تخفف من شدته ، عندما تؤكد أن سوء الحاضر ليس غريبا أو مستغربا ، وإنما هو شيء متوقع . ومن هنا يأتي الحلم بزمان أفضل ، مما يخفف من خبرة الماضي المريرة ، وعناء الحاضر الذي يبدو وكأنه استمرار لهذه التجارب الماضية .

(*) (غَازِيَةً : راقصة ، مَا دَامَتْشَ : لم تدُم ، لِيَّه : لي ، لِدَاوُدَ : النبي داود عليه السلام ، بَقِيَ : أصبح ، أُمِّيَّة : ماء .)

(**) (إِوْعَى : احذر ، تُشْمِلُ : تحمّل ، هَمَّ لِيهَا : الأولى بمعنى لا تحمّل هَمًّا لَهَا : الثانية بمعنى هَمَّ لَهَا أي اهتم بها ، والثالثة بمعنى وأهمّلها .

شَمْلُولٌ : هُمَامٌ قَوِي ، وَهَمَّ بِيهَا : وقع أسيرا لها ، وَهِيَ تَعْنِي هَامَ بِهَا ، كَمَا تَعْنِي أَنَّهَا أَوْهَمَّتْهُ وَخَدَعَتْهُ .)

عَوِيلٌ وَقَالَ لِلْأَصِيلِ عِنْدِي تَبِجِي خَدَّامٌ
 قَالَ لَهُ نَعَمْ أَخْدَمَكَ لَوْ جَارَتْ الْيَّامُ
 أَنَا نَذِرُ عَلَيْهِ لَوْ السَّمْعُ جَانِي خَدَّامٌ
 أَنَا لَا عَمَلٌ وَلَكِيْمَةٌ تَكْفِي سَائِرَ الْأَحْيَابِ
 وَأَجِيبَ الْبَكْرَ . . أَنَا وَأَقْطُرُهُ جُدَّامٌ
 وَأَرْوَحُ غَرْبَ الْبَلَدِ وَأَتْلَفُ فِي الْأَكْفَانِ
 وَلَا يَقُولُوشَ الْأَصِيلُ عِنْدَ الْعَوِيلِ خَدَّامٌ (*)

ان طول معاناة الانسان ، واحساسه بالظلم الذي قد يفرض عليه ، ينعكسان
 دون شك على علاقته بغيره ، وبالحياة من حوله ، ومن ثم يتجه الى تضخيم آلامه
 والتهويل من شأنها ، وضم حاضره الذي لا يشعر فيه بالأمن ، ولا يحس فيه بالاطمئنان ،
 ويفتقد فيه الثقة . وهو في كل الحالات يخلع كل هذه الأحاسيس والمشاعر على
 الزمان ، ويحملة مسئولية كل هذا الذي يعاني منه من قهر وظلم ، وعدم احساس
 بالأمن .

الْبَيْنُ عَمَلْنِيْ جَمَلٌ وَانْدَارَ عَمَلٌ جَمَالُ
 لَوِي خُزَامِي وَتَرْكَنِيْ بَيْنَ الْأَحْمَالِ
 أَنَا قُلْتُ يَا بَيْنُ هُوَ الْحَمْلُ دَه يَنْشَالُ . . .
 قَالَ لِي جَزَاةٌ مَا يَسْبِتُ الْأَصِيلُ
 وَرُخْتُ تَلُوْرَ وَرَا الْأَنْدَالُ
 (وانذارُ عملٍ جمال : ونحوه هو إلى جمال ، هُوَ الحملُ دَه يَنْشَالُ ،
 يمكن حملُ هذا الحمل الثَقيل ! جزاة ماسبت ، هذا جزاؤك لتركك الأصلاء

(*) (عَوِيلٌ : خسيس ، بذل ، تبجى : تصبح ، نَذِرُ عَلَيْهِ : نذرُ أفي به ،
 جَانِي : أتاني لَا عَمَلٌ : لا أقوم بعمل .. ، أَجِيبُ : أحضر ، الْبَكْرُ : الجمل
 الصغير ، أَقْطُرُهُ جُدَّامٌ :
 أجعله في المقدمة ، وَلَا يَقُولُوشَ : ولا يقولون . .

(ورا خلف ، وراء الاندال ، الاندال الذين لا أصل ولا خلق لهم ..)

أنا جمل صلب لكن علتى الجمال

لوى خزامى وسيلنى تقيل الاحمال

أنا قلت يابين هو الحمل ينشال

قال لى خف الخطى

وكل عقدة لها عند الكريم حلال

(علتى : مشكلتى وسبب مرضى ، عقدة : مشكلة .)

ففى الموال الأول ، يحمل الزمان الانسان ما لا يستطيع ، وينقل كاهله بما ينوء بحمله ، عقابا له على سوء اختياره ، وهنا يبدو الانسان هو السبب فى المشاكل التى يتعرض لها ، والزمان هنا يعاقبه على فعله السيئ . أما الموال الثانى ، فالانسان فيه يتوجه بالشكوى من الظلم الى الزمان ، ولكن الزمان لا يفعل له شيئا ، ولا يقدم له حلا ، وانما أقصى ما يستطيعه أن ينصحه بالتوجه الى الله الكريم القادر لعله يجد لديه الحل والعون . وهكذا يبدو الزمان جزءا من مشكلة الانسان ، يعاقبه اذا أخطأ ، ولا يقف الى جانبه اذا التمس منه العون ، وهو ما ينعكس على علاقة كل منهما بالآخر ، اذ يدفع الانسان الى عدم الثقة بالزمان ، الذى هو فى حقيقته انعكاس لعدم ثقته بقدراته وامكانياته فى السيطرة على قدره أو مصيره ، سواء فى يومه أو فى غده ، مما يعمق من شعوره بالعجز عن مواجهة قوى الشر والظلم والقهر التى تحيط به والتى قد تأخذ شكل مرض عضال ، أو « جمال غشيم » ، أو فقر لا حيلة له فيه ، أو غير ذلك من أسباب ، تحفل بها الأمثال والمواويل وغيرها من ضروب التعبير الشعبى التى يعبر من خلالها عن قلقه واضطرابه وحزنه .

كل المجاريح يازمن طابت لسه أنا قاعد

وطبيب المبالي أهو عندى بالسنة قاعد

وما عدش حيلتى شىء يازمن وأدينى قاعد

أمانه تحل عنى يا زمن وتسميني هنا قاعد

(المجاريح : المرضى ، طابت : شفيت ، لسه : مازلت ، قاعد ، منتظر

المبالي : المرضى ، الذين ابتلوا بالمرض ، ما عدش ، لم يعد ، حيلتى :

لدى ، أدينى ها أناذا ، تحل وتسميني : تتركنى لحالى ..)

ان سبب الزمان ومرادفاته فى حقيقته ليس سوى سستار يغلف به الانسان
أحزانه ، ويخفى به آلامه . وهذه المواويل والأمثال التى تصم الزمان دائما بالشر ،
انما هى فى حقيقتها مرآة يرى فيها الانسان ذاته ، ويعكس على صفحتها آلامه ،
وأسياب قلقه ، التى اكتسبت لديه دواما واستمرارا ، ولعله قد اكتشف هو نفسه
هذه الحقيقة فعبر عنها فى أحد الأمثال الشعبية بقوله « الدنيا مرايه ، وريها توريك » ،
أى الدنيا كالمرآة اذا أريتها شيئا عكسته عليك ، ان خيرا فخير ، وان شرا فشر .
وهكذا يعكس الانسان احساسه بانعدام الثقة فى الحياة التى يعيشها ، وما توفره له
من ضمانات تحميه من المرض ، وتوفر له أسباب الرزق ، مما يجعله نهبا لعشوائية
الظروف - الزمان - اذ أنه فى الحقيقة لا يدري ماذا يفعل اذا داهمه المرض ، واحتاج
الى الدواء فلم يجد ، وهو لا يعرف ما سيكون عليه حاله اذا لم يجد قوته ، وقوت
أهله وأبنائه ، فلن يشكو « أشكى لمن وكل الناس مجاريح » ، ومن الذى سيحل
له مشكلته أو يساعده على حلها ؟! كل ذلك وغيره ينعكس بالضرورة على حياته ،
وحاضره ، فيزيد من مصاعبه ، وقلقه ، اذ ينتابه الشعور بالخوف من كل شيء ، خاصة
المستقبل ، ومن ثم يعود الى الماضى ليلتمس فيه العزاء والسلوى والخلاص من واقعه
المؤلم . وهنا يتجسد الزمان رمزا للشر الذى يهدد وجوده ، ويترصد به ، ولا يتورع
عن أن ينال منه ، وأن يوقع الأذى به اذا واثته الفرصة ، والفرصة دائما فى يد
الزمان ، أما هو فلا حيلة له ، يقف مكتوف الأيدي ، لا يملك الا الشكوى :

وَاللّٰهُ يَازَمَنُ مَا لَقِيتَ الْعَدْلَ وَيَاكَ . . .

وَلَا كَانَشَ ظَنُّى أَنْعَبَ كِدَهُ وَيَاكَ . . .

غَيْرِى نَصَفْتُهُ وَأَنَا سُفِفْتُ الْعَجَبَ وَيَاكَ . . .

سَمِّتُ فِيهِ خَلَائِقَ يَأْمَا كُنْتُ كَائِدُهُمْ .

وَمَشَيْتُنِّى وَرَأَهُمْ وَأَنَا فِى الْأَفْضَلِ كَائِدُهُمْ . . .

وَمَلَكْتُهُمْ زِمَائِى وَمَانِيَشَ قَادِرَ أَكَائِدُهُمْ . . .

ذَا الْبَحْثِ لَمَّا انْعَكَسَ يَازَمَنُ كَانَ مُتَّفَقَ وَيَاكَ . . .

(مالقيت : لم ألق - لم أجِد ، العَدْلُ : الحظ- الحسن ، وَيَاكَ : معك ،

ولا كانش : لم أكن أظن ، كِدَهُ : هكذا ، نَصَفْتُهُ : أنصفته ، سُفِفْتُ :

رأيت ، سَمِّتُ : أسَمَّيتُ خَلَائِقَ : خلق ، أَنَاسَ كثيرون كَائِدُهُمْ :

يغارون منى لاني أفضل منهم ، وكائدهم الثانية بمعنى قائدهم ، وَمَانِيَشَ

قادر : وأنا غير قادر ، أَكَائِدُهُمْ أنتقم منهم ، انْعَكَسَ : جاء على غير

ما كنت أتوقع وأشتهي) .

والحقيقة أن هذا الاتجاه الى جعل الزمان مستولا عن كل ما يعاينه الانسان ، من احباط وألم ، يتضمن في جانب من جوانبه محاولة من الانسان للسيطرة على مصادر ألمه وفشله ، وذلك عن طريق تصوير هذه الشرور والآثام وكأنها من طبائع الأمور ؛ ذلك أن هذه المشاعر عندما تزداد عمقا في نفسه ، وتشتد وطأتها عليه ، يصبح من الضروري ايجاد مسارب طبيعية للتنفيس عنها في اطار ما يرضى عنه المجتمع ، ويتناغم مع الاطار الثقافي الذي يعيش فيه . وعلى ذلك لابد أن تتجه هذه المشاعر بالضرورة الى الخارج ، الى رمز عام جاهز متفق عليه ، وهو هنا الزمان ونوائبه ، حيث يستطيع الانسان أن يتخفف من أحزانه ، وأن ينفض عن كاهله بعضا من آلامه ، التي قد يتسبب تراكمها ، وتفاقم حدتها ، وكبتها ، الى دماره أو انهياره أمام قسوتها وحدتها .

هذا بالإضافة الى أن القاء التبعة على الزمان في كل ما يصيب الانسان ، يؤدي دورا مهما وخطيرا في تهدئة مشاعر السخط والتذمر ، ويجنبه صراعا عنيفا مدمرا يمكن أن يقضى عليه ، اذا ما وضع نفسه أمام الأسباب الحقيقية لآلامه وأحزانه ، دون أن يكون لديه القدرة على مواجهتها والانتصار عليها مما يجعله في حاجة الى قدر من الطمأنينة ، والعزاء اللذين يعود مرة أخرى للبحث عنهما لدى الزمان ، فبعد الشدة لابد أن يأتي الفرج ، وكل شيء « قسمة ونصيب » و « أيوب صبر على حكم الزمان » فانهمز الزمان أمامه .

هَالَبْتُ يَا قَلْبِي عَلَى طُولِ الزَّمَانِ تَرْتَاخُ . . .
وَتَنْوُلُ مَرَامَكَ وَاللَّيَّ تَهْوَاهُ مَعَاهُ تَرْتَاخُ
دَا مَسِيرُ جُرُوحِكَ عَلَى طُولِ الزَّمَانِ تَرْتَاخُ
مَثَلُ سَمْعَنَاهُ مِنَ اللَّيِّ جَبَلْنَا قَالُوهُ
الصَّبْرُ يَأْمُتْلِي أَعْمَلُوهُ لِلْفَرْجِ مُفْتَاخُ . . . (*)

أَنْقُلْ مِنَ الرَّمْلِ حَمْلَ وَالْعَزُولِ نَاكِي
وإِنْ دَجَدَجَ الْحَمْلُ كَتَفِي بِعَوْنِ اللَّهِ مَا نَا شَاكِي . . .
وإِنْ شَكَّتْ النَّاسُ بِأَلْوِيهَا أَنَا مَا نَا شَاكِي
وَأَشْمِلُ حُمُولِي وَأَتَنْقُلُ عَلَى مَهْلَى

(*) (هَالَبْتُ : أَظُن ، وتستخدم أحيانا بمعنى بالثاكيد ، معناه : معه

دا مَسِيرُ جُرُوحِكَ . . . إن نهاية أو مصير جروحك أن تبرأ . جَبَلْنَا : قبلنا) .

واقول إصْبِرْ عَلَى الزَّمَنِ يَوْمَ ضاحِكٍ .. وَيَوْمَ باكِ .

(أَثْقَلَ : أَثْقَلَ ، تَاكَى : ضَاغَطَ ، أَوْ يَجْلِسُ مُتَكَثًا شَامِتًا ، دَجَدَجَ :

زَادَ ثِقْلَهُ ، مَاذَا شَاكَى : لَنْ أَشْكُو ، أَتَنْقَلُ : أَتَنْقَلُ وَأَسِيرُ) .

كما أن «طولة العمر تبلغ الأمل» ، و « طولة البال تهـد الجبال » ، وما دام الإنسان حيا ، فليس هناك حد لما يمكن أن يراه أو أن يحققه ، فعلى الرغم من أن الدنيا لم تدم لأبى زيد ، إلا أن « سكة أبو زيد كلها مسالك » .

وإذا كانت المواويل والأمثال الشعبية وغيرها من ضروب التعبير الفنى الشعبى قد عبرت عن الجوانب المظلمة فى علاقة الزمان بالإنسان ، وتأثيره فيه فإن هذا لا يشكل كل جوانب العلاقة ، ذلك أنها عبرت عن وجوه أخرى للزمان .

كما أن الحكايات الشعبية خاصة ، قد احتفت بالجانب المشرق لعلاقة الإنسان بالزمان ، حيث ينتصر البطل الطيب دائما على عوامل الشر ، ومنها الزمان الغادر ، والقدر العاثر ، وينتهى به الأمر الى تحقيق ما يريده لنفسه وللجماعة أيضا ، وذلك من أجل استحداث التوازن الذى يضمن للحياة استمرارها ، وللإنسان قدرا من السعادة والطمأنينة .

نصوص

١ - بكائيات

١ - يَا مَرَاوِذُ فَضَّةٍ خَبِينَاها . . وَخَبِينَاها

جَارَ عَلَيْنَا الزَّمَنُ طَلَعْنَاهَا

٢ - مَا عَدَشَ الْفَانُوسُ يَنْقَاد . . مِنْ بَعْدَكَ

مَا عَدَشَ الْفَانُوسُ يَنْقَاد . . وَلَا الزَّمَانُ اللَّيْ يَنْعَادُ

(يَنْقَاد : يوقد)

٣ - يَا عُقْدَ لُولَى فِي الْبَيْتِ عَلَّقْتُهُ

جَارَ عَلَيْهِ الزَّمَانُ سَيَّيْنَتُهُ

يَا عُقْدَ لُولَى فِي الْبَيْتِ عَلَّقْنَاهُ

جَارَ عَلَيْنَا الزَّمَانُ سَيَّيْنَاهُ

(سَيَّيْنَتُهُ : تركته)

٤ - رَيْتُ الْيَتِيمَ مَا يَسِي وَرَا خَالَهُ

نَفْسُهُ ذَلِيلُهُ وَالزَّمَانُ كَادُهُ

رَيْتُ الْيَتِيمَ مَا يَسِي وَرَا عَمَّهُ

نَفْسُهُ ذَلِيلُهُ وَكَادَنِي هَمُّهُ . .

(ريت : رأييت ، ورا : وراء ، كادُهُ : أشقاه)

٥ - إِذَا كَانَ الْيَتِيمَ بِالْعَبْدِ وَالْخُدَّامِ

بِرُضِهِ ذَلِيلٌ وَتَكْعَبِلُهُ الْأَيَّامُ

إِذَا كَانَ الْيَتِيمَ بِالْعَبْدِ وَالْعَبْدَةَ

بِرُضِهِ ذَلِيلٌ وَتَدَوَّخُهُ الدُّنْيَا

(تكعبله : توقع به ، العبد : الأئمة ، الدنيه : الدنيا)

٦ - رُوحُ يَا يَتِيمُ عَتَبَكَ عَلَى زَمَانِكَ

لَوْ كُنْتُ مَعِيدُكَ كَانَ فَضْلُ عَلَمَانِكَ

(علتمانك ، من أجلك)

٧ - لَوْ كَانَ نَصْفُكَ زَمَانُكَ يَا غَرِيبُ

لَوْ كَانَ نَصْفُكَ زَمَانُكَ

كُنْتُ يَا خُويَا مُتَّ فِي بِلَادِكَ..

(نصفك : أنصفك)

٢ - مواويل

١ - أَوَّلُ مَا نَبْدَى الْقَوْلُ . . نَصَلِّي عَلَى النَّبِيِّ

نَبِي عَرَى . . سَيِّدُ وَلَدِ عَدْنَانَ . .

لَوْلَا النَّبِيُّ يَا أَجَاوِيذُ لَمْ كَانَ . .

شَمْسٌ وَلَا قَمَرٌ . . وَلَا كَوْكَبٌ يَضْوَى . .

على الوديان . . ولا تُورُ نَابرُ . .
 ولا خَاطِبٍ يخطُبُ .. من فوق المنابر ..
 يا لله انعمك يا زمان .. مفرق ما بين الاثنين
 تأخذ عزيز الاثنين .. وتخلّي الخائب الزهقان
 (الزهقان : المتذمر الذي لا يفعل شيئا)

٢ - الدنيا كيف مدرسه للعالم يتعلم
 كثير من الناس ما دار ولا اتعلم
 لازم تعرف الدنيا يابن الناس وتتعلم
 داخنا سمعنا مثل من اللي قبلنا قالوه
 يموت المعلم وهو لسه ما اتعلم
 (كيف : مثل ، لسه : إلى الان)

٣ - عليل يقول للطبيب إمتنى أطيّب وأمشى
 وأقوت بلاد العسل وأكل بصل وأمشى
 وأقوت بلادى وأشوف صخبتي وأمشى
 دا أنا كنت أمرّ يفز الناس بسلام
 صبحوا العوازل يضربوا عليه ناز يا سلام
 نذر عليه لو طاب الجرح وقمت بسلام
 لاكسى اليتامى من خاص الحرير وأمشى
 (يفز : يقوم مسرعا ، بسلام : بالسلام ، بالتحية ، خاص : فاخر)

٤ - أنا جمل صلب لكن علتي الجمال
 غشيم مقاوح ولا يعرف هوى الجمال
 تسيلنى الثراب من بعد الحمول العال

وصبَّخْنِي عَيَّانَ قَوِي يَلْعَبُوا بِي الْعَالُ

(غشيم مقاوح : غيب مخالفت ، قوى : جدا ، العال الاولى)

الحمل الكبير ذو الشَّان ، العال الثانيه : العيال - الاطفال .)

٥ - أَنَا إِن شَكَيْتَ رُبَّعَ أَبِي لِلْحَدِيدِ لِيُدُوبَ

الْأَوَّلَ غُرْبَتِي وَالثَّانِيَةَ مَكْتُوبَ

وَالثَّلَاثَةَ كُنْتُ غَالِبَ ، صَبَّخْتُ أَنَا مَغْلُوبَ

وَكَاثِرَ الْهَنَاءِ كُلِّ مَا أَدِيرُهُ يَبْجِي مَقْلُوبَ

(ييجى مقلوب : ينقلب ، ياتى عكس ما اتمنى)

٦ - وَاجِبٌ عَلَى الدُّنْيَةِ قَبْلَ مَا تَمِيلُ عَ السَّبْعِ تَبَعْتُ لَهُ

وَتَشَيَّلُهُ حَمْلٌ فَوْقَ حَمْلِهِ التَّقِيلُ تَبَعْتُ لَهُ

وَتَلَبَّسُهُ تُوْبٌ غَيْرُ تُوْبِهِ الْجَمِيلُ تَبَعْتُ لَهُ

لَمَّا خَفَّ مَالُهُ قَامُوا أَهْلُهُ رَفَعُوا عَلَيْهِ دَعْوَهُ

قَالَ أَسْمَاؤُكَ يَا رَبِّ يَا كَرِيمَ يَا قَابِلَ الدَّعْوَةِ..

يَا لَلَّى اسْمُكَ عَلَى لِسَانِ الْعِبَادِ دَعْوَهُ . . .

يَا تُسْمِئُ الْجِسْمَ ، يَا إِذَا مَلَكَ الْمَوْتُ تَبَعْتُ لَهُ

(الدنيه : الدنيا ، الزمان ، تبعت له : ترسل له ، الثقيل : الثقيل)

(دعوة الأولى : قضية ، والثانية والثالثة بمعنى الدعاء .

٧ - وَاللَّهُ الْمَطْلَةُ عَلَى الْعَيَّانِ بَتَكْفَى

[قَوْلُهُ شَحْوَالِكَ تَرِيحُ الْقَلْبِ وَتَكْفَى

دُنْيَا غُرُورُهُ بَتَمَلِي صُحُونُ الْعَزِّ وَتَكْفَى

(الْمَطْلَةُ ' السؤال العيان : المريض ، بتكفى الأولى والثانية : تكفى ،

والثالثة بمعنى تَقْلِبُ ، قَوْلُهُ : قول ، شَحْوَآلِكَ : كيف حالك)

٨ - لِيَهْ يَارَدِيَهْ بِتَذِلِّي الْكَرِيمُ وَرَنَاهُ
دَا كَانَ رَاجِلٌ جَدَّ صَاحِبِ سَيِّطَرَهْ وَرَنَاهُ
صَبِيحَ يَجُولُ آه مَا لَاجَاشْ حَدَّ وَرَنَاهُ
دَنِيَهْ غُرُورَهْ مَا فِيهَاشْ طَرِيقَ رَاحَهْ
تَأْخِرُ الْجَيِّدِينَ وَتَقْدَمُ الْوَرَنَاهُ . . *

٩ - الْبَيْنَ جَابَ لِي حَنْضَلُ وَقَالَ كُتْلُ
كُتْلُ يَا مَتَّوَسْ وَفَرَّقْ عِ الْعَلَابَهْ الْكُتْلُ
مِنْ بَعْدَ مَا كُنْتُ فِي لَمَّةٍ وَزَايْنُ الْكِبَلِ
صَبِيحَتْ غُلْبَانُ وَمُسْكِينُ وَمُسْتَحْمَلُ كَلَامِ الْكُتْلِ

(فَرَّقَ : وَزَعَ ، لَمَّةٌ : جَمَاعَةٌ ، زَايْنُ : أَزَيْنُ ، مُسْتَحْمَلُ : مُتَحَمِّلُ)

١٠ - مَا كَانَتْشْ عَشَمِي بَعْدَ اللَّمَّةِ يَجِدُّ فُرَاقُ
وَيَحْمَلُ النَّجْعُ بِأَحْبَابِي وَأَنَا لِقَرِيبِهِمْ مُشْتَاقُ
مَنْ اللَّيْ جَرَى لِي مِنْكَ يَا بَيْنُ لَا سَطْرُهُ فِي أَوْرَاقِ
وَأَطْلُقُ مَنَادِي يَنَادِي فِي الْبِلَادِ
دَا الشَّهْدُ بَعْدَ الْحَبَايِبِ مَرٌّ لَمْ يَنْدَاقِ

* (رَدِيَهْ : رَدِيَّةٌ (صِفَةُ لِلدُّنْيَا وَالزَّمَنِ) ، بِتَذِلِّي : تُذَلِّلُنِي ، وَرَنَاهُ الْأَوَّلَى :
وَتَهْمَلِيْنَهُ ، وَالثَّانِيَةِ بِمَعْنَى مَسْمُوعَةٍ طَيِّبَةٍ رَنَانَةٍ ، وَالثَّالِثَةَ بِمَعْنَى وَرَاءَهُ ،
وَالرَّابِعَةَ بِمَعْنَى الْإِثْدَالِ الَّذِينَ يَنْبَغِي أَلَّا يَتَقَدَّمُوا أَبَدًا ، مَا لَاجَاشْ : لَمْ يَلْقَ)

(ما كانش : لم يكن ، اللّمة : اللقاء ، يجدّ : يحدث ، أطلق : أرسلن)

لم ينداق لايؤكل ، لايمكن استماعه

١١- ياللى أكلت الحلاوة جرب بقى العر

تعرف دروس الزمان والوقت لما يمر

يمكن تحكم عليك الأيام تذوق العر

الفقر أكبر مدرسا يظهر الصاحب

ما دام معاك مال ، لك كل يوم صاحب

ولو خلص المال عنك يبعد الصاحب

ويسيبك شقيان ولا بد تصبر على العر

(بقى : اذن ، أو أيضا ، تذوق : تذوق ، يسيبك : يتركك ،

شقيان : مريض ، متعب ، تشقى .)

١٢- الدنيا مالت على الجذعان ذلتها

خضعت نفوسهم وبعد العز ذلتها

صبحوا غلابه من الأيام وذلتها

حكمت على العلو بعد العز يتبهدل

وبعد المساند ونوم الفرش يتبهدل

وقدمت الكلاب أما السبع يتبهدل

دا أنا نفسي عاليه وجت الأيام ذلتها

(ذلتها : أذلتها ، والثالثة بمعنى : زلها ، وأيضا بمعنى ذلها ، يتبهدل :

يتدهور حاله ، وقدمت : وجاءت به إلى المقدمة جت : جاءت .)

٣ - أمثال شعبية

- الْوُلْدِيَّةُ تَقَطِّعُ السَّلَاسِلَ .
- يَا مُسْتَكْتَرٍ ، الْإِيَّامُ أَكْثَرُ (أَكْثَرُ)
- الْمَكْتُوبُ مَا يُنَوِّشُ مَهْرُوب .
- وَلَا سَجْرَهُ (شَجَرَةٌ) إِلَّا وَهَزَّهَا الرِّيحُ .
- لَكَ يَوْمٌ يَا ظَالِمٌ .
- الدُّنْيَا لِمَنْ غَلَبَ .
- الدُّنْيَا زَيَّ (مِثْلُ) الْغَازِيَةِ (الرَّاقِصَةِ) تَرْقُصُ لِكُلِّ وَاحِدٍ شِوِيَّةً .
- دَا الزَّمَانُ اللَّيَّ وَصَّى حَسَّانَ الْيَمَانِي عَلَيْهِ .





الدكتور على زين العابدين

لعل الحلى الشعبية وصياغتها من أكثر الفنون مقدرة على الانتشار والتعبير عن عادات وتقاليد وثقافة أى شعب أو مجتمع من المجتمعات ، فهي تحمل فى طياتها ملامح تراث ، وسمات بيئة ، ورموز عقيدة ، وأساليب فكر وتلوق مجتمع ..

والمجتمع النوبى كان وما زال جزءا من المجتمع المصرى كجماعة استمرت آلاف السنين وقد شاركهما فى ذلك القطر الشقيق السودان العزيز . لقد آمنوا منذ أشرقت شمس الحياة على أرض هذه البلاد ، بأن المصير واحد والمستقبل واحد ، يربطهم جميعا شريان الحياة الأزلى النيل العظيم .

ولعل التكامل بين مصر والسودان الذى نحتفل بقيامه هذه الأيام هو ثمرة هذا الاتصال والامتزاج الذى استمر آلاف السنين من خلال بلاد النوبة العزيزة ، والذى تشير اليه سمات فن صياغة الحلى الشعبية النوبية ورموزها . وعندما نبدأ الكلام عن الحلى الشعبية النوبية

لقد لعبت النوبة دورا كبيرا كحلقة اتصال وهمزة وصل بين مصر والسودان منذ فجر التاريخ ، فكانت رافدا عذبا وأثرا ممتازا فى نقل الثقافة والدين واللغة وامتزاج الدم والروح وكل مقومات الحياة وأساليب التعبير بما فى ذلك الفنون بأنواعها المختلفة ، ومنها فن صياغة الحلى .

يجدر بنا أن نتعرف على الإنسان النوبى الذى استخدم هذه الحلى ، وأرضه التى نشأ عليها ، فبلاد النوبة الأصلية مقسمة الى قسمين ، الشمالى وهو جزء من الرطن المصرى ، ويمتد من شمال وادى حلفا الى أسوان ويعرف بالنوبة السفلى ، والقسم الجنوبى ويمتد من وادى حلفا الى بلدة «الدبة» بالقرب من دنقلة ، ويعرف بالنوبة العليا وهو جزء من السودان الشقيق .

الا ان بلاد النوبة كانت تمتد قديما الى أبعد من ذلك الى مدينة قرى القديمة بالقرب من « شندى » الحالية ، أى أن بلاد النوبة القديمة كانت تشمل معظم مناطق السودان الشمالى ويقطن الجزء المصرى من بلاد النوبة ثلاث جماعات هى : الكنوز والعرب والفانديجا . كما يقطن الجزء السودانى من بلاد النوبة ثلاث جماعات أخرى هى ، المحس والسكوت والداقلة ، وهى كلها جماعات تشترك فى أسلوب واحد للحياة وبينها علاقات تجارة ومصاهرة وقراة بل وهجرة الى مصر والنوبة المصرية ، فالعلاقات بين مصر والسودان علاقات أخوية قديمة .

وبلاد النوبة تعرضت لعدة أحداث وهجرات وكان من نتيجتها ما يتميز به المجتمع النوبى من امتزاجات سلالية . وبالرغم من ذلك فقد أكدت الدراسات الأركيولوجية ، والانثروبولوجية أن الصفات المصرية العربية هى الغالبة ، وأن كثيرا من القبائل العربية قد استوطنت هذه البلاد وخاصة بعد الفتح الاسلامى ، وما زال النوبيون يذكرون أن أصلهم من الجزيرة العربية وبخاصة أهل منطقتي الكنوز والعرب ، وبذلك يحتفظ الإنسان النوبى بخصائصه الفيزيائية الأساسية ، تلك الخصائص التى يشترك بها مع الإنسان العربى فى مصر والسودان الشمالى .

والمجتمع النوبى مجتمع محافظ لا يتغير بسهولة ، اذ يحتوى كل ما يدخل عليه ويجعله يسلك سلوكه ويعيش بأسلوب حياته ، فقد

ظل النوبيون متمسكين بثقافتهم وبلغتهم الخاصة كما نذكر ان النوبيين ظلوا متمسكين بثقافتهم وبلغتهم الخاصة كذلك ظلوا متمسكين بالثقافة والديانة المصرية القديمة أكثر من ستة قرون بعد ان انتشرت المسيحية فى مصر ، وكانوا هم الورثة للتراث المصرى القديم ، اذ ما زالت ملامح ورواسب تلك الثقافة قائمة الى الآن .

والبيئة النوبية فقيرة لقلة الأرض الزراعية ولقلة الحرف التى يمارسها النوبيون . ولذلك لا نجد لحرفة الصياغة ، أى صياغة الحلى وجودا كبيرا فى بلاد النوبة ، حتى فى النوبة الجديدة بكم أمبو ، اذ نجد عددا قليلا يمارسها داخل المنازل قد لا يصل عددهم عدد أصابع اليد الواحدة ، ويمارسونها كعمل اضافى بجوار مهنة الزراعة التى هى اشرف عمل يقوم به الإنسان النوبى سواء كان رجلا أم امرأة ، وبشرط أن تكون ممارسة الزراعة فى أرضه أى فى ملكه ولا يعمل بها أجيرا ، فالعمل بالأجر فى الزراعة عار كبير .

وهكذا نجد أن دخل الإنسان النوبى ضئيل ولا يكفى ضروراته ، الأمر الذى جعله يهجر موطنه ليعمل فى مدن مصر الأخرى وبخاصة فى القاهرة حيث مجال العمل كبير ، ولذلك يوجد فى القاهرة عدد من الصياغ النوبيين يقومون بإعداد الحلى النوبية التى يطلبها الشباب الذى يعمل فى القاهرة عندما يقبلون على الزواج ، وخاصة فى فصل الصيف ، وهو فصل الأجازات وعودتهم الى بلادهم .

ولعل مناسبة الزواج والاحتفالات التى تواكبها هى أكثر المناسبات ابرازا للحلى النوبية ، التى تقوم بدور مهم فى مراسم وتقاليده الزواج لما تعبر عنه من مودة وحب وتقدير فهى تكون جزءا مهما من المهر (مقدم الصداق) ، اذ يتكون المهر من جزء نقدى وآخر عيني هو عبارة عن عدد من قطع الحلى الذهبية والفضية بالإضافة الى بعض الملابس والروائح وكمية من الذرة والدقيق وبعض الأثاث والأدوات المنزلية الضرورية .



جزء من حلية (الهلالية) من الفضة . (الجزء الأعلى وهي مشبك للثوب عند الكنزيات وكذلك يؤمن وتربط به محفظتها (محفظة النقود) ويمر في الوقت نفسه الجانب الأيسر للثوب ويستخدم تصميمها شكل الهلال وشكل المثلث .

وكانت أغلب هذه الحلي الذهبية تصنع حتى الخمسينيات من عيار ٢٣.٥ (ذهب بندقى) لأن النوبيين لا يعترفون بالذهب المخلوط بالنحاس ، أى بالعيارات الأقل ، لاعتبارهم أياها غير طاهرة فيتشاءون منها ، إلا أن تطور أسعار الذهب وارتفاعها الكبير جعلهم يتماشون مع مقتضيات الاقتصاد والعصر ويصيقون حلبيهم من عيار ٢١ وذلك حتى قبل تهجيرهم من النوبة الأصلية .

ولا يعنى هذا أن الفتاة النوبية لم تكن تتحلى بالحلي قبل زواجها ، إذ أن كل فتاة تقريباً كان لها حلبيها . ولعل من أبرز قطع

ويقدم المهر (النقود والحلي) فى احتفال خاص - يعرف « بالطيبة الخارجية » عند العرب ، و « فرقر » عند الفاتنجا و « الودة » عند الكنوز - وتختلف الطريقة التى تقدم بها الحلي عن الطريقة التى تقدم بها النقود ، فالحلي تقدم علانية وتسلم قطعة بعد الأخرى ، فى حين تسلم النقود فى مطروف مغلق حتى لا يعرف مقدارها أو يظهر أمام الأقرباء والمدعوين ، إذ فى الغالب ما تكون قليلة - أما الحلي فبالنسبة لأن العروس تتزين بها مباشرة فلا بد أن تقدم علانية . وكلما كانت قيمة الحلي مرتفعة ، أضفى ذلك على أقارب كل من العروس والعريس مكانة اجتماعية عالية، وخاصة العروس التى تجلس مع قريباتها وصديقاتها مفاخرة بما قدم إليها من الحلي .

وكانت أهم الحلي التى يقدمها العريس لعروسه عند الفاتنجا هي « جصة الرحمن » من الذهب ، وتشبه شكل المثلث وتعلق على جبهة العروس ، وبها تتميز المرأة المتزوجة من غيرها . وكذلك إل « جكد » وهو عبارة عن عقد أو قلادة بها ستة أقراص مستديرة مسطحة من الذهب ويتوسطها « ما شاء الله » من الذهب أيضاً ويضاف إليها غالباً أساور من الفضة ، وأحياناً كان يضاف عدد من الحواتم الفضية .

هذا بالإضافة الى الحجل وهو زوج من الخلال من الفضة كان يهديه العريس لعروسه عادة فى الصباحية ، إذ يعتبر قدم المرأة ومكان الحجل عورة ، ولا يجوز للرجل أن يقدم هدية تلبس فيه إلا إذا كان زوجها لها .

أما الحلي التى يقدمها العريس لعروسه عند الكنوز والعرب فقد كانت تصل الى أكثر من ٦٥ جرام من الذهب وتتضمن « الجكد » و « النجار » و « الزمام » و « الودة » عند العرب ، والودة والكوكب تقابل قصة الرحمن عند الفاتنجا ، فهما حليتان للجبهة ودليل المرأة المتزوجة ، هذا بالإضافة الى الأساور والخلال الفضية ، والحواتم المصنوعة من الفضة .

للروح ، وقد صنعت الأحياء على هيئة المثلث للحماية وأبعاد الأرواح الشريرة والحسد والوقاية من السحر .

أما من ناحية الفكر الإسلامى فإن المثلث يمثل السمو والعلو ، وأن تكرار المثلثات يعنى التسبيح دائما أبدا . فكثيرا ما رأينا أطارا من المثلثات المتجاورة يحيط بالحلية النوبية مثل الهلال أو الحفيظة كإطار من شعاع الهى يحوى الحلية ويحفظ لابسها .

وقد يثير استخدام الفنان النوبى لشكل الهلال فى حلية وجهه له عدة تساؤلات عن أسباب هذا الحب ، وهل يرجع الى أصول تاريخية أم عقائدية عميقة الجذور والأثر فى نفسه ، أو الى كونه رمزا للعقيدة الإسلامية التى يتمسك ويعتز بها ، كل هذا ليس بمستبعد لأنها أسباب تتفق ومنطق تاريخ وطبيعة الإنسان النوبى .

إن القمر وهلاله أحد عناصر الطبيعة التى تظهر وتسير على نظام دقيق ، فالهلال أحد أوجه القمر . وكان ظهور الهلال فى السماء



حلية الهلال الذهبية وهى مزخرفة بالأسلوب التقليدى (بالعجم الطبيعى) يستخدم ويركب عادة مع حلية اليه .



قرط (العكشن) من الذهب وهو قرط منتشر بين النوبيين وخاصة فى السنوات الأخيرة وكذلك فى السودان وهو على شكل الهلال .

الحلى التى كانت تتحلل بها الفتاة النوبية هى حلية الهلال أو (سن آج) الفضية كما يسميها الفاتسجا . وهذه الحلية تتكون من عدة أجزاء أولها وأهمها هلال عريض من الفضة طرفيه الى أسفل ، وتنتهى هذه الحلية بسلاسل معلق بها داليات صغيرة تسمى « برق » على شكل المثلث من الفضة أيضا .

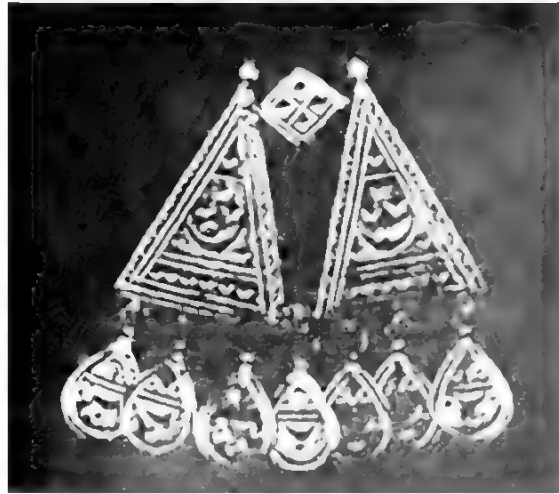
والمثلث والهلال من أهم الرموز والأشكال التى استخدمت فى تصميم وزخرفة الحلى النوبية فنراها ممثلين على أغلب هذه الحلى ومنها الهلال والسبيبة والاقراط المختلفة والأساور والمجل وغيرها .

فالمثلث شكل من الأشكال الهامة العريقة ورمز من الرموز الفنية التى كان لها مضمون ومعنى متصل بمعتقدات الإنسان الشعبى فى بلاد كثيرة منها مصر وبلاد النوبة والسودان .

فقد ترجم الإنسان المصرى القديم فى عصر ما قبل الأسرات الهضاب والجبال ورسنها بشكل مثلثات على فخاره ، كما ترجم المصرى القديم فى عصر الأسرات مياه النيل ورسنها بشكل مثلثات متجاورة متلاحقة وراء بعضها . كما أن المثلث أحد أضلاع الهرم . والهرم كان من أقدم الرموز لاله الشمس والمثلث رمز

وخاصة بعد الليالى والأمسيات الموحشة ظاهرة
مبهرة عند الأقدمين ولا زال كذلك عند
المحدثين . ولذلك عبد وقُدس القمر والهِلال
عند كثير من الشعوب القديمة .

وعبادة القمر كانت ديانة جميع الساميين
الغربيين والعرب الجنوبيين (اليمن قبل
الاسلام) وهو اله سبأ الشهيرة والمقدم عندهم
على سائر الآلهة . وقد وجدت صور منقوشة
على الأحجار بشكل الهلال أو رأس الثور ،
وهما يدلان على الاله القمر .



(الودعة) حلية للجبهة من الذهب عند عرب
العليقات بالنوبة . ويشاهد استخدام المثلث او الاجنحة
فى تصميمها .

كما كانت ضمن حلى المرأة العربية قبل
الاسلام حلية مماثلة لحلية الهلال تسمى
« الحوط » وهى عبارة عن خيط مفتول من
لونين أسود وأحمر فيه خرزات ، وهلال من
فضة تشبه المرأة فى وسطها لثلا تصيبها
العين الشريرة أو السحر .

وكان القمر أحد آلهة مصر القديمة وشغل
حيزا من الفكر الاسطورى الدينى فى مصر
القديمة ، فنرى اله القمر « تحوت » مرة على
رأس الآلهة وتصوره الخالق الاول ، وكان

هذا فى النظرة التى وضعها لاهوتيو خمنو
(الأشمونين) بالاضافة الى وجود الفكرة أو
النظرية الشمسية التى كانت تمجد الشمس .
وكان يلوح فى عقول الأقدمين أنه ليس هناك
شك فى ارتباط الدورة القمرية الشهرية
للمرأة أى بالمحيض .

وقد مثل اله القمر على هيئة انسان له
رأس أبو منجل وكان بمثابة الاله العالم
وكاتب الالهة ورب السحر . الا أن تميمه الاله
القمر قد مثلت على شكل هلال أو بهلال ينبثق
منه قرص وهذه التماثل قد رأيناها فى عصر
الدولة الحديثة فى النوبة ، وكذلك فى ممثلة
على بعض صدريات الملك الشاب توت عنخ
آمون بل على قمة تصميم هذه الصدريات .

ولعل فى استخدام فتيات النوبة لحلية
الهلال الفضية صلة بالفكرة القديمة التى
تقول بارتباط الدورة القمرية الشهرية بالدورة
الشهرية للمرأة بأمل تنظيمها واكتساب
الحصب بالتقرب الى القوة المسيطرة على هذه
الظاهرة المتمثلة فى القمر والذى يرمز اليه
بالهلال الفضى ، هذا بالرغم من أن هذه الفكرة
قد تكون نسيت أو غير واضحة تماما فى
أذهان الناس .

وعلى كل حال سواء أكان استخدام شكل
الهلال عن عقيدة دينية أم رمزا لمعتقد شعبى
أو سحرى ، فقد كان قبل كل شئ ظاهرة
من ظواهر الطبيعة وشكل بارز من أشكالها
استوحاه الفنان النوبى وأدخله فى تصميم
حليته منذ عصر الدولة الحديثة الى الآن . هذا
بالرغم من أن مضمون هذا الشكل الهلالى قد
تحول الى رمز فنى يحمل الكثير من قلق
وأحلام الانسان النوبى المصرى وانسان المنطقة
العربية كلها ، اذ أن هذا الشكل كان ومازال
يستخدم فى صياغة الحلى الشعبية المصرية وفى
صياغة الحلى العربية الأخرى ، الأمر الذى جعل
الحلى الشعبية النوبية لها طابعها المصرى
العربى الأصيل .

زينة
عز الفتيان
صبرة



حرفة السُّروجية عَبر العُصور

ترتبط حرفة السروجية ارتباطاً وثيقاً بغلفة تاريخية يتعذر بدونها تفهم الدواخ التي من أجلها قامت هذه الحرفة، وما ارتبط بها من عادات وتقاليد قديمة راسخة جعلت من لزومياتها انتاج مشغولات السروجية في اطار يجعلها تسير تلك العادات والتقاليد التي كانت قائمة منذ القدم ، كما أنها من جهة أخرى ترتبط بطائفة غير قليلة من الحرف الشعبية كالنسيج على سبيل المثال ، والاشغال المعدنية التي تدخل بمشغولات اللجويمين ، وصناعة المهاميز ومشابك الأربطة المصنوعة من الجلد .

الوسطى - تزين الدروع والأسلحة والسروج بشعارات أو « رنوك » الفرسان المتحاربين ، حيث كانت تلك العلامات تدل على مدى أهمية الشخصية التي تمتطى الجياد في ساحة المبارزات ومكانتها القيادية بين الجيوش المتناحرة . ولذلك يتضح لنا أنه ليست جميع الحليات الخاصة بزخرفة الجلد في السروج قائمة على توظيف الجلود وتشكيلها في صنع السروج فحسب ، بقدر ما كانت تلك الحليات

كذلك ترتبط حرفة السروجية من جهة ثالثة بحرفة دبغ الجلود وتشغيلها وزخرفتها ، كي تقابل الأغراض الوظيفية المطلوبة من انتاج السروج ، مع مطابقتها في الوقت ذاته لمتطلبات التقاليد الاجتماعية التي كانت تجعل من السروج شعاراً لمراتب اجتماعية ، وذلك منذ أقدم العصور ، حيث كان الحكام والمماليك والامراء وأصحاب الجاه هم الذين يمتلكون الجياد . وكانت في الحروب - خلال العصور

المرتبطة بها ذات صفة اجتماعية ، أو بالأحرى بمثابة علامات أو اشارات تفهمها الجنود على اختلاف مراتبها . والعرض التالي يبين كيف نشأت فكرة السروج .

حيوانات الجر :

كانت أول دواب استخدمت في الجر هي الثيران ، حيث استمر استخدامها حتى عام ١٠٠٠ ق.م وبخاصة في نقل البضائع الثقيلة ، وكان ذلك باستخدام عمود جر طويل ومقرن فكان يوضع ثور أو بغل ، على جانبي عمود الجر والمقرن ، وفوق كتفي الحيوان يمتد قضيب مستعرض مثبت في عمود الجر ، وكان المقرن يجهز بزوجين من القضبان الرأسية . ولعدم انزلاق أحدهما يركب كل زوج منها على حافتي رقبة أحد الحيوانات .

وقد استخدمت بعد ذلك الحمير المستأنسة لجر المركبات فكانوا يستخدمون في الغالب أربعة منها ، حيث كانت تربط على جانبي « عمود الجر » بأسلوب يجعل الحيوان الخارجى يشد من طوق جاره بدلا من العريش (عمود الجر) نفسه (١) .

وهكذا كانت الثيران والحمير البرية ، من بين حيوانات الجر التي ثبت وجودها - من المصادر العلمية الميسرة - سنة ٢٠٠٠ ق.م وكانت القيادة تتيسر عن طريق سير اللجام ، وكان من الجلد حيث يربط بحلقة نحاسية مثبتة في (عدة) الطاقم الداخلى لحيوانات الجر .

وفي الحضارات القديمة كالحضارة الكلدانية القديمة بالعراق ، نجد نقوشا على جدران المعابد والهيكل ، تصور فيها لجوم العربات ذات عجلات صنعت من كتل خشبية صماء ، ليست ذات عرائس .

وظلت العربات تجرها الثيران عبثا العصور ، الى أن تلى تلك الفترة بقليل استخدام الخيل في جر المركبات ، ولكن كان المقرن على حالته الأولى غير مناسب لاستخدامه مع الخيل لضيق اكتاف الخيل . حيث تؤكد إحدى

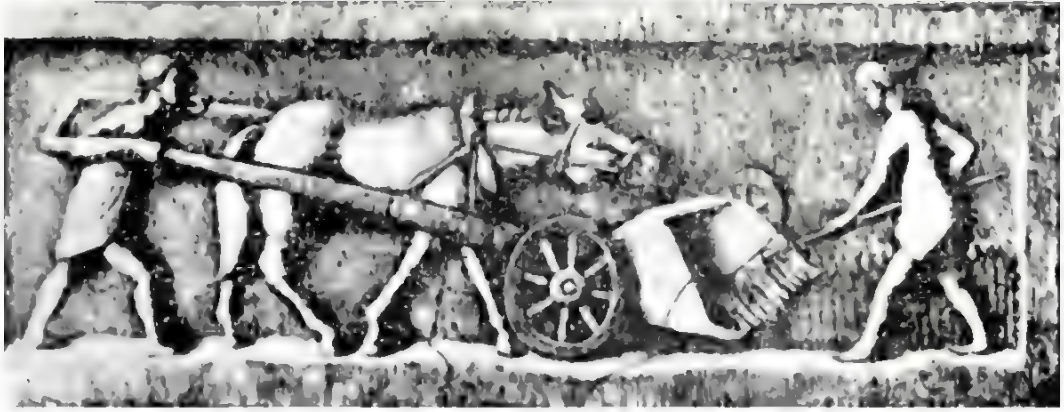
الدراسات (٢) استخدام الخيل في حمل الاثقال في العصر الحجري الحديث ، وقد انتقل من آسيا الى بابل حوالى عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد ، واستخدام الحصان لحمل الاثقال أدى الى ظهور أداة من أدوات الركوب تساعد على القيادة والسيطرة على الحيوان ، وهي ما يسمى باللجام .

كما أن استخدام المقرن ظل شائعا في أوروبا وغرب آسيا حتى حوالى ٣٠٠ ميلادية ، رغم العيوب الكثيرة في المقرن ، ولذلك استخدمت الخيل أزواجا ، بحيث يقف كل من الحصانين على أحد جانبي عمود الجر ، وكان حزام الرقبة يسبب اختناقا للحيوان ، كما كان المقرن بوضعه فوق كتفي الحيوان يمنعه من بذل جهده كاملا عند الجر . وقبل الميلاد بفترة وجيزة ظهر في الصين تعديلان مهمان على شكل المقرن : كان أولهما استخدام عمودين للجر بدلا من عمود واحد . وربط كل من طرفي المقرن ، بأحد هذين العمودين ، وبذلك أصبح من الممكن استخدام حيوان واحد في جر العربات الخفيفة .

أما التعديل الثانى فيحتمل أن يكون قد أخذ من قبائل الرعاة الرحل في آسيا الوسطى ، وهو تغيير مكان حزام الرقبة ، بعرض صدر الحيوان بدلا من رقبته . وبذلك ازدادت كفاءة الحيوان في الجر ، بدون تعرضه للاختناق . وأدى ذلك الى ظهور ما نعرفه باسم طوق الحصان ذى الوسائد اللينة ، وقد استخدمه الصينيون حوالى عام ٥٠٠ ميلادية ، ولكنه لم يستخدم في أوروبا الا حوالى عام ١٠٠٠ ميلادية .

طاقم حيوان الجر :

كان طاقم حيوان الجر في الازمنة القديمة مكونا من حزام للصدر ، وآخر للسرير يلتقيان عند أعلى كاهل الحيوان . وبالنسبة الى الحصان فانه اذا انسحب حزام الصدر الى الخلف عند مؤخرة العنق ، فانه لاشك سيرتفع الى (الزوؤ) ويسبب ضغطا خانقا على القصبة



شكل (١) نحت بارز يؤكد ظهور اللجام قبل السرج ، القرن الثاني الميلادي .

خبال على الغربات ذات العجلتين أو أربع عجلات ، وقد أتاح ذلك استخدامهم لفريق حيوانات الجر من أن يسحب على صورة طابور ، فهذا يجعل السحب أكثر سرعة من حالة انتظام الحيوانات في صفوف متوازية . وقد أصبح حزام السرج قليل الأهمية بعد ما تم ربط العريش أو السيور بواسطة حزام الصدر ، حيث أصبح الأخير بمثابة ياقة . وكان هذا مولد طاقم حيوانات الجر الحديثة . وقد تم تعديل طاقم حيوانات الجر بأن وجدت الياقة وغطيت باللباد أو غيره . كما هو الحال في الياقات الكتفية المنجدة المعلقة في العربات الرومانية .

ولكن لم تظهر حتى القرن الثاني عشر والثالث عشر ياقة الحصان الكتفية والصدرية ، المبطنة من النمط الحديث في الرسوم الأوروبية .



شكل (٢) أحد الملوك المصريين في عربته الخربية

الهوائية ، وذلك عندما يشد الحصان العربة بقوة .

وبالرغم من تنبيه القدماء الى هذه المشكلة ، فانه من الغريب أن التحسينات أخذت وقتاً طويلاً ، وفي السنوات الأولى من الميلاد شاع في الصين ربط العريش ربطاً محكماً تحت رباط الصدر ، لتفادي الضغط على عنق الدابة عند اندفاعها ، وقد ظهر هذا أيضاً في بعض المصادر اليونانية والرومانية . وعلى الرغم من معرفة الصينيين واليونان والرومان للعريش على النحو الذي تقدم ذكره فإن استخدامه على ما يبدو كان موقوفاً على تلك الحضارتين دون سائر الحضارات الواقعة بينهما . أي أن تلك الحضارات الواقعة في الشرق الأوسط لم تستخدم العريش المتطور الذي ييسر حركة الدواب أثناء شدّها العربات .

وكان استخدامه بعد ذلك في الغرب في القرون الأولى ، وقد استخدم اليونانيون واللاتينيون السيور ، حيث كانت تربط بالعربة في أسفل الحزام من الصدر كما يفعل بالعريش . غير أن اليونانيين كانوا يربطون السيور في كاهل الخيول الخارجية لفريق ريعي من خيول الجر .

أما السيور التي تربط في منتصف حزام الصدر فلم تظهر حتى القرن العاشر ، وفي القرون الوسطى تبدو هذه السيور في صورة

تاريخ ظهور اللجام :

بأسبانيا ، يركب عليها كلتى يعتلى جواده ويندفع بسرعة ، وأمامه (خنزير برى) .

واللجام الكلتى الصنع ، عبارة عن مسبار مصنوع من البرونز والحديد ، اكتشف فى ألمانيا الاتحادية بالقرب من موقع «هيد نجران» التى يظن أنها أكبر مستوطنة كلتية فى ألمانيا وملحق بالشكل جزء من الرأس الذى يتوج المسبار ، وقد ضاعت منه الحشوة التى ترصع العينين .

كما ينتج الصناع الكلتيون أطقما للجم فى بلدة (لائن) السويسرية التى اشتهرت فى عصر الحديد ، ويوجد هذا الطقم بعد أن أعيد تركيبه فى متحف « شويز لاندس » بمدينة زيورخ . بالإضافة الى ما يؤكد ظهور اللجام قبل السرج ، رسم من مجموعة «كولز - رومر» ، نحت بارز يرجع تاريخه الى القرن الثانى الميلادى ، ويوجد فى البلجيكي .

استخدام الخيل فى الحرب عند القدماء :

يرجع استخدام العربات كأدوات حربية الى حوالى ٣٠٠٠ سنة ق.م حيث كانت العربات سلاحا فعالا فى حروب سومر من حوالى ٢٥٠٠ ق.م (٥) . وقد أدخل الهكسوس الحصان فالعربات الى سوريا ومنها الى مصر فى غزوهم لها ١٧٠٠ ق.م ، ولابد أن ظهورها ترك التأثير نفسه الذى تركته الدبابة أو الغازات السامة أو أى (سلاح سرى) آخر فى الحرب العالمية الاولى ، فقد كانت تقام بالعواصم الرومانية حفلات سباق العربات فى الحلقات الفسيحة المستديرة التى تسع فى بعض الأحيان ثلاثمائة متفرج . وكانت كل عربة يجرها أربعة خيول (٦) وكانت مصممة لتحمل راكبا واحدا (٧) .

واللوحة المشهورة التى وجدت فى مدينة « بومبي » بإيطاليا تمثل الاسكندر يمتطى جواده ، يحارب ملك الدارة وملك الفرس وهم راكبون عرباتهم الحربية تجرها الحيات حوالى عام ٣٠٠ ق.م . وباعتلاء تحتشمس الثالث

ماورد فى كثير من المراجع والدراسات يؤكد أن ظهر اللجام كان أسبق من نشأة السرج ، وهذا يرجع الى استخدام العوالب للحمل والنقل والجر ، مما أدى الى استخدام ما سمي باللجام ليتحكم فى سيرها أثناء حمل الأثقال أو النقل ، وتشير إحدى الدراسات (٣) الى الحلقة التى كانت توضع فى الفم وتستخدم للقيادة والتحكم فى حيوانات الجر منذ ما يقرب من ثلاث آلاف سنة قبل الميلاد ، ولم تكن لتتناسب مع استخدام الخيل فى الجر ، ومن المحتمل أنها الحكمة التى يجذب طرفاها بواسطة حبال أو شرائط من الجلد ، فقد كانت من ابتكار قبائل الرعاة الآسيويين ، عندما استأنسوا الخيل قبل الميلاد منذ ما يقرب من ٢٠٠٠ عام .

وكانت حكمة الحصان تصنع قديما من العظام ، أو من قرون الحيوانات أو البرونز ، متخذة شكل قضيب بسيط ، يمر بين قطعتين متقابلتين تحيطان بجانبى فم الحصان ، ثم استخدمت الحكومات المعدنية بكثرة ، وكانت تتكون من وصلتين أو ثلاث . وفى بعض الأحيان كانت تزود كل من القطعتين المثبتتين بشوكة قصيرة من الداخل بحيث تضغط على فم الحيوان ، عندما يجذبها قائد العربة بواسطة اللجام ، وبذلك تساعد على السيطرة والقيادة .

وهناك دراسة أخرى (٤) تؤكد أن ظهور اللجام كان أسبق من نشأة السرج فمن آثار القرن الأول قبل الميلاد فى العصر الحديدي عند الكلتيين ، لم يكن الجواد مجرد دابة من دواب الحمل أو مطية يستخدمونها فى الصيد ، بل كان حيوانا مقدسا يرتبط بعدد من الآلهة ، ومما يدل على تقديسهم للحياد أنهم كانوا يرسمون صورتها على النقود وعلى جميع أنواع المشغولات المعدنية ، ومن الأمثلة التى وجدت ويتبين بها اللجام واضحا دون وجود سرج « عربة دينية » من البرونز - القرن الأول قبل الميلاد - اكتشفت بمدينة مريدا



شكل (٣) نموذج لعربة حصان يرجع تاريخها الى القرن الثاني الميلادى .

العربات الحربية وذلك قرب نهاية القرن الرابع قبل الميلاد (٨) .

اول أشكال السروج :

لحيوانات الجر دور مهم فى ايجاد السروج المختلفة ، فلم تقتصر حيوانات الجر على مجموعة من السيور تشبه الى ظهورها ليسهل جر الأحمال والأثقال ، انما كانت هناك تجهيزات كثيرة توضع فوق ظهر الدابة لاحكام تلك السيور ، وتشبه هذه التجهيزات السرج فى أبسط صورة ، ويختلف التجهيز تبعا لاختلاف حيوانات الجر ، فيكون مرة باضافة سرج خشبي ، وأخرى باضافة سرج معدني له شكل الشوكة ذات الشعبتين ، تمتد كل منهما أمام أحد كتفي الحصان ، لمنع احتكاك السرج بجسم الحيوان ، كما زود موسادة لينة صغيرة فى أسفله .

وفى السنوات الأولى قبل الميلاد ، كانوا يزودون سروج خيولهم بحزام حول الصدر وآخر حول مؤخرة الحصان ، ليتلافوا انزلاق السرج الى الامام أو الى الخلف أثناء ركوبهم ، وزادت امكانية استخدام الخيل فى الجر ، بدون استخدام أعمدة جر مفردة أو مزدوجة باستخدام حزام الصدر ؛ وذلك يربط طرفى الحزام بزوج من حبال أو سلاسل الجر ،

العرش مع بداية الدولة الحديثة ، بدأ عهد التوسع المصرى الذى بدأ يؤثر فى كل مظاهر الحياة القومية خلال المرحلة التالية من التطور . وترتب على ذلك الاعداد للمعدات العسكرية وازدهار صناعة الأقواس والسهام والعجلات الحربية والدروع والسفن .

ولقد استخدم أيضا الحيثيون المحدثون ، العربات الحربية فى حروبهم ، ففى موقعة قادش بسوريا ، يعتلى العربة اثنان من المحاربين الحيثيين يصوبان سهامهما ضد جيش رمسيس الثانى ، وبعد هزيمة رمسيس الثانى هرب من سوريا الى مصر وهو راكب حصانا ، ورسمت له صورة وهو راكب العجلة الحربية . ونستطيع أن نتبين طقم اللجم من السيور والأربطة بجانب عربة قتال آشورية ذات عجلتين يرجع تاريخها الى القرن ٥ ق.م . وجميعها مصنوعة من الجلد ، وغالبا ما تطعم بزخارف مذهبة .

كما كانت التصاوير اليونانية فى أغلبها تمثل عربات حربية من العصور البطولية اليونانية كيثلاثتها فى بلاد ما بين النهرين ، وكانت العربات الحربية اليونانية تحمل اثنين : سائق العربة والمحارب ، غير أنه لم يكن القتال يتم من العربة الا فى حالات نادرة عند رماة الحراب .

وفى القرن السادس قبل الميلاد اختفى الى حد كبير استخدام العربة فى أعمال الحرب عند اليونان ، أما فى القرن الخامس ق.م الى الثالث بعد الميلاد فقد استخدمت عند السلافيين فى الدانوب الأعلى والراين الأوسط ومناطق أخرى ، فكان المحاربون من الفرسان

الرومان يقذفون الى الارض ويحاربون . وكانت هذه العربات تعد تحفا صناعية تتكون من عدد من القطع شكلتها أيادى الصانع من النجارين والحديدادين والنحاسيين وصناع المينا ، وكانت تبرز مدى المهارة فى التنفيذ المتقن .

كما أن استخدام العجلات الحربية قد اختفى من الحوض الغربى للبحر الابيض المتوسط ، حيث استبدل الفرسان براكبي

الا أنه في هذه الحالة ، لم يكن باستطاعة الحيوان ، إيقاف العربة أثناء تحركها (٩) . وعلى هذا فصناعة السروج ليست بالحديثة ، كما أنها لم تنشأ من قديم الأزل وإنما لسبب دعت الحاجة إليه ، فكان على الراكب أن يحمل بنفسه كل ما يحتاجه من مؤن ومعدات ، كما نجد الراعى الذى يقضى معظم وقته فى الصيد وهو راكب الحصان ، محملا بالأقواس وحافظات السهام والسكاكين والحبال وأواني الماء ، فى حين أن معظم تلك الأشياء كان من الممكن تحميلها على الحصان نفسه مباشرة بواسطة سرج مجهز ببعض الاجربة الخاصة بحفظ السلاح أو السهام .

مما سبق يمكن ارجاع أول أشكال السروج المعروفة لنا ، الى ما يقرب من ألفى عام قبل الميلاد ، وقد كان يتكون من قطعتين خشبيتين مستعرضتين ، احدهما توضع على كتفى الحيوان ، بينما توضع الأخرى بواسطة مجموعة من العصى الأفقية ، وقد كانت طريقة تشييت هذا السرج على ظهر الحيوان بواسطة حزام ، يبطن جيدا من أسفل ، أو يستخدم معه نوع من أقمشة السروج ، لمنع احتكاكه بظهر الحيوان ، وتربط السلال أو البضائع - أحيانا مهد الطفل الرضيع - بواسطة حزام آخر يربط بالهيكل الخشبى (١٠)

كما تؤكد الموسوعة نفسها أن أول أشكال سروج الركوب المجهزة عرفت منذ ما يقرب من ٨٠٠ عام قبل الميلاد ، وكان مكونا من قطعة مستطيلة من اللباد أو من الجلد ، مثبتة على ظهر الحصان بواسطة حزام ، يسمى حزام السرج ، ومزودة من الامام بحزام صدر ، ومن الخلف برباط مؤخرة . حتى لا ينزلق الى الامام أو الى الخلف ، ثم أضيفت مساند لينة بكل من حافتى السرج الأمامية والخلفية ، فأصبحتا بارزتين الى أعلى ، وبذلك يتحقق للراكب قدر أوفر من الراحة والاستقرار .

ولقد استخدم الصينيون ذلك النمط من السروج قبل عام ٢٠٠ ميلادية، بينما استخدمه

الرومان بعد أن أطلقوا عليه اسم (المعقد) حوالى عام ٤٠٠ ميلادية . وهذا النوع من السروج مازال مستخدما فى كثير من مناطق العالم حتى اليوم ، كما أن السرج التقليدى الذى ظهر على ظهور الدواب ، لم يتغير عن شكل الهيكل الخشبى المبطن ، مع اضافة قطعة خشب قصيرة قائمة سواء فى المقدمة أو المؤخرة ، كما بطن الهيكل الخشبى بعد ذلك تبطينا جيدا ، وزود بوسادة أو معقد من الجلد ، ليتوافر للراكب قدر من الراحة والاستقرار ، وهذا لا يختلف عن السرج الحديث كثيرا الذى يستخدمه راعى البقر .

أما بخصوص صناعة السروج فى العصر القبطى ، فقد كانت استمرارا للعصر الرومانى ولم نثر على نماذج من السروج بالمتحف القبطى بالقاهرة ، الا على « قطعة مربعة من نسج القباطى ذات زخارف متعددة الالوان ، تتكون من مربع يتوسط القطعة بداخله دائرة تحتوى على فارس يمتطى جوادا راكعا بأسفله حيوان صغير ، وفى الزوايا الاربع توجد وحدة زخرفية هندسية ونباتية ، ومنبثق من الاطار الخارجى زخارف عبارة عن نتوءات على أطراف القطعة الأربعة ، وهى ترجع الى القرن الثالث والرابع الميلاديين » (١١) .

ومن قصص الأساطير فى الفنون القبطية قصة التنين فى قصر « مارجرجس » حيث تمثل شخصية اسطورية «مارجرجس» ممطبا جواده ويصرع التنين ، وهذا المشهد قد صور فى عدد من الحرف والفنون القبطية كالحفر على السن والعاج أو نسج على القماش أو حفر على الخشب أو غيره (١٢) .

وهناك منظر للملوك الثلاثة ممطبين الجياد ، فى مشهد يذكرنا بالمنمنمات الفارسية وهن ثم فان فن الفرس يظهر فى مجموعة كظاهرة من ظواهر الفن البيزنطى العظيم داخل حدود القراعنة (١٣) . وتلك السروج عليها وحدات زخرفية معتمدة على الصليب ، أى أن هناك وظيفة وسمة للسرج ، يمكن بها أن نتعرف على راكبه ومكانته الاجتماعية من شكل

السرج ووحداته الزخرفية ، وحلياته التي تدل عليها . أى أن هناك نظاما اجتماعيا متعارفا عليه .

ظهور الركاب :

ان من يمتطي صهوة الجواد مستخدما السرج ، لا يستطيع التحكم فيه ، الا باستخدام ساقه فقط ، مما يعرضه للسقوط ، اذا ما بدرت من الحصان حركة عنيفة أو مباغتة .

كما أن نشأة فكرة ظهور الركاب ، قد ظهرت لأول مرة فى الهند حوالى عام ٢٠٠ ميلادية ، وكان الراكب قبل ذلك يستخدم عصا طويلة مثبت بها حلقة ، يضع الفارس قدمه اليمنى بها لتساعده على الصعود .

وقد حدث تغيير طفيف ، حيث تثبت حلقة صغير بكل من جانبي السرج ، بحيث يستطيع الراكب وضع قدمه فيها ، ويرجع تاريخ أول ظهور ركاب حقيقى فى الصين حوالى عام ٦٠٠ ميلادية . ولكنه حتى ذلك الوقت ، كان يأخذ شكلا دائريا تاما ، وبعد ذلك بحوالى قرن من الزمان ، استخدم الركاب فى اليابان ، بينما بدأ استخدامه ينتشر بانتظام فى أواسط آسيا ، عن طريق أفراد قبائل الرعاة الرحل الأتراك ، كما يمكننا أن نرى أحد الرسوم الفارسية الذى يحوى شكلا لأول ركاب حقيقى دائرى الشكل (١٤) .

وتذكر الموسوعة نفسها أنه بدأ انتشار استخدام الركاب فى كل من الدول الأوروبية والإسلامية . هذا وقد عثر فى مقابر ترجع الى عام ٨٠٠ ميلادية ، على أول ركاب استخدم فى أوروبا ، فى شكلها الدائرى ، ولكنه بعد قرن من الزمان ، ظهر شكل جديد للركاب أكثر تطورا ، وكان على شكل اطار دائرى بقاعدة مسطحة ترتكز عليها القدم ، ويشبه الى حد بعيد ، الركاب الحديث ، وقد انتشر هذا الشكل المطور فى كل من أوروبا وآسيا .

أدى استخدام الركاب مع سرج الركوب الى ظهور الفروسية الأوروبية فى العصور الوسطى . ولما لها من أثر كبير على أسلوب ركوب الخيل ، فقد كان على الشخص الذى

يعتلى صهوة الجواد من قبل ، أن يجلس منحنيا الى الامام ، وساقاه مثبتتان ، ولكنه بعد استخدام الركاب يستطيع الجاوس معتدلا ، وساقاه مستقيمتان الى حد ما ، وبجانب أنه يستطيع استخدام رمح أو سيف ثقيل ، دون خوف من السقوط أو عدم الاتزان على ظهر فرسه .

وقد استطاعت أوروبا بصفة خاصة ، أن تستفيد من ميزات هذا الشكل الجديد من السروج ، حيث بدأ ظهور الفرسان المدججين بأسلحة ثقيلة ، ساعد على ذلك ظهور سلالة قوية من الخيل ، لها القدرة على حمل مثل هذه الأحمال الثقيلة أثناء المعارك ، ولم تحدث مثل هذه التغيرات فى آسيا ، وذلك يرجع الى استمرار المحارب الذى يعتلى صهوة جواده خفيفا لا يحمل سوى قوسه وسهامه . ولكن نستطيع أن نؤكد أن باستخدام الآسيويين السرج والركاب قد أدى الى اتزانهم على ظهور جيادهم ، مما أدى الى اظهار دقة عظيمة فى استخدام أسلحتهم .



شكل (٤) نحت صينى من السيراميك يعود تاريخه الى عهد أسرة تانج الحاكمة (٦١٨ - ٩٠٧) بعد الميلاد ، ويظهر فيه البروز فى مقدمة ومؤخرة السرج .

وتختلف الركب في أطوالها ، تمشياً مع طول أرجل الفرسان .

ازدهار حرفة السروجية في العصور الإسلامية :

تطورت الصناعات الجلدية حيث بدأ فيها التأثير بالخزاف والأساليب الصناعية القبطية في أوائل العصور الإسلامية ، كما نشاهد في أغلفة الكتب وفي الأحذية (١٥) . وسائر المشغولات الجلدية ، حتى بدأت الملامح الفنية الإسلامية تتضح وتصل الى أوج عظمتها وأبهتها في عصر الفاطميين ، شأنها في ذلك شأن بقية الصناعات والفنون ، فقد كان عصر الفاطميين القرن (٤ هـ / ١٠ م - ٦ هـ / ١٢ م) عصر ازدهار للصناعة المصرية ، حتى انه كان الخلفاء في حاضرة (الخلافة) الإسلامية يشترطون على عمال مصر تقليدهم الخيل العربية واجلال الخيل ، حيث كان العرب يعنون بالركوب والصيد عناية فائقة وقد اشتهرت مصر بصناعة اجلال الخيل والسروج - وهي من أهم أدوات الركوب - منذ الفتح الإسلامي (١٦) .

وقد نافست الخلافة الفاطمية في عهد العزيز خلافة بغداد ، وامتلات خزانة الدولة ذهباً ونضاراً ، ولا أدل على ذلك من حياة الترف والنعيم التي كان يحيها الخلفاء الفاطميون في قصورهم ، التي وان بليت أثارها واندرثت معالمها ، الا أن كتب الرحالة والتاريخ سجلت لنا وصفاً لها ولمحتوياتها ، مما تحار معه الألباب ، وتدهش له العقول (١٧) .

وقد جدت على الصناعة المصرية في العصر الفاطمي أساليب جديدة وكان مما ساعد على تقدمها استقرار الأمور في البلاد ، فضلاً عن حياة الترف والبذخ التي سادت المجتمع في بعض المدن المصرية وبخاصة القاهرة ، وانفساط . وكان لهذه الحياة تأثيراً كبيراً في الانتاج الصناعي ، فاصبح عمل المصانع ليس مقصوراً على امداد الجيش والاسطول الفاطمي بالسلاح والعتاد الحربي والملابس لطوائف الجند ، بل تنوعت المنتجات لسد

حاجة الخلفاء والوزراء ورجال الدولة وغيرهم (١٨) .

ومن أهم الصناعات المتصلة بالنواحي العسكرية أو الاجتماعية ، صناعة السروج وفيما يلي بعض ما كانت عليه تلك الصناعة عند الفاطميين .

صناعة السروج :

لعل تعدد الكتابة حول صناعة السروج خلال العصور الإسلامية يلقي بعض الضوء حول ما كان لها من مكانة بين المشغولات ذات القيمة الفنية في ذلك الوقت ، وقد ذكر «هيرز» (١٩) حول هذا المعنى ان من الصناعات الجلدية المميزة التي اكتسبت درجة فائقة من الكمال والحنق عند المسلمين صناعة السروج ، وهذا يرجع الى أن حضارتهم كانت تقوم على الفتوحات . وكانت جيوشهم تعتمد على الفروسية مما ترتب عليه قيام صناعة معدات سروج الجياد ، ولعل تلك الصناعة تلقي ضوءاً على مقدار ارتقاء صناعات الجلود في المجالات الحربية والمدنية الأخرى .

ويذكر راشد البراوي (٢٠) عن الصناعات الجلدية في عهد الفاطميين « أن صناعة السروج قد راجت في هذا العصر اذ أن الخليفة العزيز بالله عمم ركوب الحمر فأقبل عليها الناس من كافة الطبقات من التجار والأعيان ووجوه القوم لا يرون في ذلك حرجاً ولا انتقاصاً من كرامتهم . أضف الى هذا أن الجيش الفاطمي كان يضم عدداً كبيراً من الفرسان » . وقد ضرب الفاطميون بسهم وافر في صناعة السروج حتى كان لها شأن كبير . وقد تخصص العمال المصريون في عملها في المكان المعروف الآن باسم (الصاغة) عدد كبير لا يفتر عن العمل (٢١) .

أما السروج المصنوعة من الجلد والتي كان يمتلكها سائر الناس ، فمن المرجح أنها كانت تزخرف وتزين بأساليب مختلفة على الجلد ذاته ، خاصة وأن استخدامها كان على كثرة كما رأينا ، وأن الصناعات الجلدية كانت في ذلك الوقت على مستوى عال من الحنق والكمال الفني .

وبرع صناع الجلود في السروج المحلاة بالذهب والفضة ، حتى لقد بلغت قيمة السرج الواحد من ألف دينار الى سبعة آلاف دينار . وكان الخليفة المنتصر يمتلك أربعة آلاف من هذا النوع من السروج ، وكذلك كانت أمة تمتلك مثل هذا العدد (٢٢) .

وقد صحبت صناعة السروج صناعة اللجم من الذهب الخالص أو الفضة الخالصة ، وقلائد وأطواق لأعناق الخيل ، خاصة بالخليفة وأرباب الرتب وقد بلغ من عناية الفاطميين بهذه الصناعة أن اتخذوا خزانة خاصة بالسروج وكان الخليفة - العزيز أول من ركب خيلا مسرجة بسروج الذهب والفضة (٢١) .

ومما ذكره الرحالة « ناصر خسرو » (٢٤) القرن ١١ م « أن ركوب الخيل في مصر كان وقفا على الجند المتصلين بالجيش بينما كان سائر الأهلية ينتقلون على حمير ذات سروج جميلة . وكان في القسطنطينية والقاهرة نحو خمسين ألف بهمة مسرجة للتأجير يشاهد المرء عددا كبيرا منها عند دخال الشوارع والأسواق » . وقد تجلى بذخ الخلفاء الفاطميين فيما أورده المقرئزي (٢٥) عن خزائن الفرش والامتعة والجوهر والخيم والشراب » . وفيما يلي وصف لخزائن السرج :

خزائن السروج :

نقل المقرئزي عن « ابن الطوير » أن خزائن سروج الفاطميين كانت تحتوى على مالا تحتوى عليه مثلها في مملكة من الممالك ، وهي قاعة كبيرة تحت جدرانها مصطبة علوها ذراعان ، وعلى المصطبة متكان ، على كل متكأ ثلاثة سروج متطابقة وفوقه في الحائط وتد مدهون مضروب في الحائط قبل تبييضه ، ومعلق فيه ما يلزم السروج من لجم وقلائد وأطواق مصنوعة أكثر أجزائها من الذهب الخالص أو الفضة أو محلاة بها (٢٦) .

كما أن الثوار أخرجوا من هذه الخزائن صناديق سروج محلاة بالفضة ، وجد على صندوق منها : « الثامن والتسعون والثلاثمائة » ، مما يجعلنا نظن أنها كانت تحمل أرقاما

متسلسلة ، وأنها كانت لاتقل عن ثمانية وتسعين وثلاثمائة ، وكان ثمن بعض السروج المحفوظ في الخزانة يتراوح بين ألف دينار وسبعة آلاف . وكان أقل ما فيها قيمة أحسن مما يمتلكه سائر الأفراد ، وكان الكثير من أرباب الرتب ورجال الحاشية حق استعمال هذه السروج ، الا ما كان منها غالى القيمة ، وجعل لركوب الخليفة خاصة (٢٧) .

وأما العمال والصناع الذين كانوا ملحقين بالخزانة ، يدأبون على العمل فيها ، فقد كان عددهم كبيرا من صاغة وخزازين ومركبين ، وبعد فوات الشدة العظمى عاد الى هذه الخزانة - كسائر الخزائن الفاطمية - بعض أهبتها . وجمع الخلفاء فيها عددا كبيرا من السروج النفيسة ، منها نوع أمر بصنعه الأمر بأحكام الله (سنة ٤٩٥-٥٢٤ هـ ، ١١٠١-١١٣٠ هـ) « جعل قرايبه مجوفة ، وبطنها بصفائح من قصدير ليجعل فيها الماء ، وجعل لها قما فيه صفارة فاذا دعت الحاجة شرب منها الفارس وكان كل سرج منها يسع سبعة أربال ماء » (٢٨) ولم تكن خزائن السروج عند الفواطم وقفا على ما يختصون به من السروج المنشأة بالذهب واللجم المطلي بالذهب والمحلة جوانبها بالفضة ، والكنابيش والمهاميز من الذهب أو الفضة أو الحديد المطلي بالذهب أو الفضة ، بل كان فيها من كل تلك الأدوات أنواع تقرب من التي اختص بها الخليفة ، وأنواع لأرباب الرتب العالية من حشمة وأتباعه ، وأنواع دون ذلك تعار الى عامة الخدم والأتباع في أيام المراكب والاحتفالات (٢٩) .

كما أن من أول ماركب من الأعيان خيول بأدوات من الذهب في المراسم هو العزيز بالله . وليس هذا بمستغرب من هذا الخليفة الذي يؤثر عنه أنه قال :

« ياعم ! احسب أن أرى النعم عند الناس ظاهرة ، وأرى عليهم الذهب والفضة والجواهر ، ولهم خيل واللباس والضياع والعار وأن يكون ذلك كله من عندي » (٣٠) . ويصف المقرئزي ليلة عيد الفطر ويقول : وفي يوم العيد ركب العزيز بالله لصلاة العيد

الخلفاء في حاضرة الخلافة الاسلامية
وقد كتب ابن اياس (٣٢) في هذا الضدد :
« وكانت الخلفاء تشتت على عمال مصر
في تقليدهم الخيل العربية ، والأثواب
الديبيقية شغل تينس ، والمقاطع الشرب
الاسكندرانية ، والطرز الصعيدية ، واجلال
الخيال ، ويشترط عليهم اضافة غسل النحل
المصري من غسل بنها ، وتشترط عليهم
البغال والحمر وغير ذلك من الأصناف التي
لا توجد الا بمصر » .

وبين يديه الجنائب والقباب والعسكر في
في زيه من الأتراك والديلم والعزيرية
والاخشيدي والكافورية ، وأهل العراق
بالديباج المنقل والسيوف والمناطق الذهب ،
وعلى الجنائب السروج الذهب بالجواهر
والسروج بالعنبر (٣١) .
ولا يسعنا أن نختم الكلام عن خزانة السروج
دون أن نشير الى أن مصر كانت مشهورة منذ
الفتح الاسلامي بصناعة اجلال الخيل ، حتى
كانت هذه الأدوات مما يرسله العمال الى

- (١٧) شحاته عيسى ابراهيم : القاهرة ، الألف كتاب ،
القاهرة : مطبعة دار الهلال ، ١٩٥٩ ، ص (٧٧) .
(١٨) محمده جمال الدين سرور : مصر في عصر الدولة
الفاطمية ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٤٧ م ،
ص (١١٨) .
(١٩) Hers N. : Catalogue Raisonne le Musée
National De l'art Arabe, le caire Imprimer
De l'institut Francais, D'archeologie
Orientale, 1960, p. 211.
(٢٠) راشد البراوي : حالة مصر الاقتصادية في عهد
الفاطمين ، القاهرة : مكتبة النهضة ، ١٩٤٨ م ،
ص (١٦٤) .
(٢١) علي ابراهيم حسن : مصر في العصور الوسطى
من الفتح العربي الى الفتح العثماني ، القاهرة : مكتبة
دار النهضة ، ١٩٤٩ م ص (٦٧) .
(٢٢) زكي محمد حسن : مرجع سبق ذكره ،
ص (٦١) .
(٢٣) المقریزی : الخطط والآثار في مصر والقاهرة
والنيل وما يتعلق بها من أخبار ، ج ١ ، القاهرة :
مطبعة بولاق ، ١٢٠٧ هـ ، ص (٤١٨) .
(٢٤) شحاته عيسى ابراهيم : مرجع سبق ذكره ،
ص (٢٧) .
(٢٥) المقریزی : مرجع سبق ذكره ، ص (٤١٦) .
(٢٦) المرجع السابق ، ص (٤١٨) .
(٢٧) زكي محمد حسن : مرجع سبق ذكره ،
ص (٦٢) .
(٢٨) المقریزی : مرجع سبق ذكره ، ص (٤١٨) .
(٢٩) القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الانشا ،
ج ٤ ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩١٣ م ،
ص (١٢٨) .
(٣٠) ابن تغرى بردى : النجوم الزاهرة في ملوك مصر
والقاهرة ، ط (١) ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ،
١٩٢٩ م ، ص (١٢٥) .
(٣١) المقریزی : مرجع سبق ذكره ، ص (٤١٩) .
(٣٢) ابن اياس المصري : تاريخ مصر ، ج (١) ،
القاهرة : دار مطابع الشعب ، ١٩٦١ م ، ص (٣١) .

- (١) محمد فؤاد ابراهيم : موسوعة التكنولوجيا ،
طقم الخيل ، العدد ٣٩ ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩ ،
ص ٧٥ .
(٢) جولياس أ- ليبس : أصل الأشياء ، ترجمة
سعيدة غنيم ، القاهرة : دار الحماس للطباعة ، ١٩٦٥ ،
ص ٤٠ .
(٣) محمد فؤاد ابراهيم . مرجع سبق ذكره ، ص ٧٧
(٤) آن روس : اليونيسكو ، من هم الكلتيون ؟
العدد ١٧٥ ، القاهرة : مركز مطبوعات اليونيسكو ،
١٩٧٦ م ، ص (١٤ : ١٥) .
(٥) جمال حمدان : مجلة الهلال ، شخصية مصر .
العدد (١٩٦) ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٧ ، ص ١٤١ .
(٦) عبد الرحمن صدقي : المسرح الديني في العصور
الوسطى ، القاهرة : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ ،
ص (٦ : ٨) .
(٧) فيليب حتى : تاريخ سوريا ولبنان وفلسطين ،
ج ١ ، ترجمة : جورج حداد وعبد الكريم رافع ، بيروت :
دار الثقافة ومؤسسة فرانكلين ، ١٩٥٨ م ، ص (٢٣٣) .
(٨) Gautier E. F. : le passe de l'Afrique
de Nord, les siecles obscures, Paris, payat
1931, pp. 36-31.
(٩) محمد فؤاد ابراهيم : مرجع سبق ذكره ،
ص ٧٨ .
(١٠) المرجع السابق ، ص (٧٧) .
(١١) ثروت عكاشة : الفن المصري القديم ، ج ٣ ،
القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ص (١٤٩٠) .
(١٢) المرجع السابق ، ص (١٤٩١) .
(١٣) أخرج السابق ، ص (١٤٩٢) .
(١٤) محمد فؤاد ابراهيم : مرجع سبق ذكره ،
ص (٧٦) .
(١٥) Thomas W. Arnel, Adalf Grahmann :
The Islamic Book, The pegaaus Press
1922, p. 34.
(١٦) زكي محمد حسن : كنوز الفاطمين ، القاهرة :
مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٦٧ م ، ص ٥٩ .



الدكتور شوقي عيد القوى عثمان

تميزت مصر منذ تاريخها القديم بتعدد أعيادها واحتفالاتها على مدار العام فلا يمر شهر دون عيد أو احتفال وأعني بالاحتفالات هنا الاحتفالات العادية لمناسبة أو ذكرى شعبية أو دينية بل أن هناك من الأعياد ما عرفتته مصر منذ آلاف السنين ولا زال يحتفل به إلى الآن كاحتفال رأس السنة المصرية وشم النسيم والاحتفال بعيد وفاء النيل الذي أبطل الاحتفال به منذ حوالي ثلاثين عاما تقريبا .

وهكذا فإن احتفالات المصريين وأعيادهم دينية كانت أم عامة إنما هي تعبر عن تراثها الحضارى العتيق الذى هو نتاج التفاعل بين جماعات انسانية عديدة انصهرت كلها فى البوتقة المصرية لتخرج فى النهاية أعيادا مصرية خالصة .

ويمر الزمن على الكثافة وتزداد الأعياد والاحتفالات ، فقد شهدت مصر قدوم غزاة مختلفين وديانات عدة ولكل غاز وكل دين أعياد واحتفالات فتمثلت مصر كل هذا واحتفلت به .

وعند الحديث عن الطفل والاحتفالات والأعياد المصرية في العصر الاسلامي يجب أن نذكر أن هذا الموضوع لم يطرق في كتابات المؤرخين المعاصرين كموضوع مستقل في كتاب أو فصل أو مقال وإنما كان يأتي ذكره عرضاً ضمن سياق موضوع آخر ، وهو ما يشير الى مدى صعوبة البحث في مثل هذا الموضوع .^{٥٠} والطفل الذي سنتناوله بالبحث هو ابن الشعب ابن العامة ، ابن الصانع ، ابن الناجر ، ابن الفلاح وليس ابن السلطان أو الملك أو الأمير أو المملوك .

على أنه ينبغي من ناحية أخرى أن نوضح أن العناية بالأطفال في ذلك الزمان كانت فائقة من أوجه كثيرة ، وتبدأ منذ اللحظة التي تستقبله الدنيا فيها ، أو يستقبل هو الدنيا بصراخه أعني ميلاده ، إذ كان مولد الطفل بمثابة احتفال عائلي مهم ، يلقي من أبناء المصريين في ذلك الوقت اهتماماً كبيراً ولا زال ، حيث تأتي القابلة قبل الوضع دون اتفاق على أجر معلوم وحدث لذلك كثير من المنازعات والمشاحنات وإذا دخلت القابلة بيتاً حرم على غيرها دخوله ، وقد جرت العادة على أن تأخذ القابلة الثوب الذي نزل فيه المولود . ومما لاحظته « ابن الحاج » أنه إذا كان أهل المولود فقراء تركوه بدون عناية حتى لا يخسرون الثوب الذي سوف تأخذه القابلة ، على حين كان البعض يتفاخر بالثوب الذي نزل فيه المولود . وبعد الولادة تأتي النساء على الأم مزغردات رافعات أصواتهن بالغناء والتهليل مع ضرب الدفوف والرقص واللهو فضلاً عن المزامير والأبواق التي توضع على أبواب المنزل ، كما يكثر أهل المولود من الأطعمة التي تزيد عن الحاجة . وكانت هذه الاحتفالات تستمر لمدة سبعة أيام ليلاً ونهاراً .^{٥١} فكل من جاءت للتهنئة جددن لها اللهو واللعب والاستهتار » (١) .

لا يحضر قطع سرّة المولود من الأطفال ، ثم يدخل بعد قطعها تحول عيناه ، وربما يبكي كثيراً في طفولته ، وكانت العادة أن يبقى أهل الوليد على السكين التي قطعت بها السرّة عند رأسه ما دامت أمه جالسة عنده فإذا قامت حملتها معها وتظل تفعل ذلك أربعين يوماً حتى لا يصيبها شيء من الجان حسب اعتقادهم . وكان المولود الذكر يلقي عناية أكبر من الأنثى ويتعين على والده أن يقيم « وليمة مولود ذكر » يدعو إليها الأهل والأصدقاء ويفرطون في عمل ألوان الطعام الفاخر هذا عدا مظاهر التكريم التي تضاعف لأم المولود في هذه الحالة (٢) .

وفي ليلة السبع يوضع عند رأس المولود الختمة واللوح والدواة والقلم ورغيف من الخبز وقطعة من السكر إن كان فقيراً . أما إذا كان المولود من ذوى السعة عمل له رغيفا كبيراً وقمعا من السكر وطبقاً من الفاكهة وقفة من النخل وشمعاً ويفرق كل ذلك في صبيحة تلك الليلة ، وكان الناس في تلك العصور يعتقدون أن من يأخذ من تلك الأشياء تناله البركة ولا يصيبه الصداق . كما كانوا يعتقدون بأن الملائكة تكتب بالدواة والقلم ما يجري على المولود في عمره إلى حين موته . أما الأم فكانت ترتدى في يوم السبع الثياب الجديدة الفاخرة وتطوف بأرجاء الدار في موكب كبير تحيطه الشموع من كل جانب وأمامها القابلة تحمل المولود وأمام القابلة امرأة أخرى تحمل طبقاً به شيء من الملح المخلوط بالكمون تنشره في أرجاء البيت يميناً ويساراً فضلاً عن إحراق نوع من البخور يحمي من الأمراض والعين والجان كما يعمل في ذلك اليوم طعام معين كالزلابية والعصيدة توزع على الأهل والمعارف والجيران (٣) .

ومن الاحتفالات التي أجمعت عليها مختلف الطبقات الاحتفال بختان الطفل ويقوم به المزين وعندئذ يقيم أهل الطفل حفلاً كبيراً يدعوون إليه سائر الأهل والأصدقاء ولا بد

وعند قطع سرّة المولود يجتمع حوله حشد كبير من صغار الأطفال ، ومن الطريف أنه شاع في تلك العصور اعتقاد بأن كل من

للمدعوين فى هذه المناسبة من تقديم النقوط لأهل الطفل فيضعونها فى « الطشت الذى يظهر فيه الولد » فإذا كان الختان خاصا بأحد أولاد السلطان نادى المنادى بذلك فى القاهرة حتى يحضر الأمراء والناس أولادهم ليختننهم بعد ابن السلطان ، وفى بعض الأحيان بلغ عدد الأطفال الذين ختنوا بعد ابن السلطان أكثر من ألف وستمئة طفل من أبناء الفقهاء والعوام ، هذا عدا أبناء المقربين والأمراء والجنود وكثيرا ما طالت الأفراح الخاصة بهذه المناسبة فاستمرت أحيانا بين ثلاثة أيام وسبعة أيام يأمر السلطان خلالها بعرض الجنود واللعبة والاستعراض كما تفرق كثيرا من الأموال والهبات والخلق (٤) .

ومن الملاحظ ان مختلف الطبقات والثقافات لا زالت متمسكة بالاحتفال بتلك المناسبات الى اليوم وان اضمحلت مظاهر الفخامة فى الاحتفال نظرا للحالة الاقتصادية ولكن الهرج والمرج والفرح ودعوة الأطفال للاحتفال وخاصة السبوع لا زال موجودا .

وفضلا عن الاحتفالات السابقة والتي تتم بالمنازل فقد حرص المصريون على اصطحاب أطفالهم فى الاحتفالات العامة كالاحتفال بوفاء النيل وعيد النيروز والاحتفالات الدينية كمولد النبى صلى الله عليه وسلم وأول ليلة من شهر رجب ودوران المحمل وعيد الفطاس وغيرها من الأعياد .

وتعتبر احتفالات « وفاء النيل » (*) وكسر الخليج من الاحتفالات العامة الهامة التى شهدتها مصر آنذاك فكان بلوغ النيل ستة عشر ذراعا يشير بوفاء النيل وايدانا ببدء المهرجان القومى الضخم احتفالا بهذه المناسبة التى يشارك فيها الجميع باعتبارها عيداً قومياً يهتم به الجميع ابتداء بالسلطان وانتهاء « بالعامة » كما دأبت المراجع المعاصرة على تسمية أبناء الشعب - وكانت تحيط باحتفالات وفاء النيل وكسر الخليج مظاهر العظمة والفخامة التى ميزت تلك العصور :

فاذا أتم النهر ستة عشر ذراعا يعلق على الشباك الكبير فى الجهة الشرقية من دار المقياس ستر أصغر ليعلم الناس بالوفاء . وتكون هذه الليلة من الليالى العظيمة بمصر حيث يوقد فيها الأهالى القناديل والشموع ويتحول ليل القاهرة الى نور من كثرة الأضواء ويحضر كبار الأمراء ومعهم الاستادار بالخلع التى توزع عادة فى هذه المناسبة ويحضر مقراء القرآن حيث يتناوبون القراءة طوال الليل ، كما يحضر المغنون الذين يغنون طوال الليل أيضا (٥) . وفى صباح اليوم التالى يعمل سماط حافل بالشواء والحلوى والفاكهة يحضره السلطان أو من ينيبه من الأمراء ويتخاطف العامة السماط ولا يمنع أحد من ذلك (٦) . وبعد الانتهاء من السماط يبدأ الاحتفال وهو مرحلتان (١) تخليق المقياس (٢) كسر سد الخليج . وكانت المرحلة الثانية تتم فى اليوم الثالث أو الرابع فى الفترة الأولى من أيام الفاطميين ولكن الاحتفال بمرحلتين صار يتم فى يوم واحد أيام المماليك .

ويبدأ الاحتفال بوفاء النيل (*) بنزول السلطان من قلعة الجبل وفى خدمته قادة الجيش والأعيان وخوادم دولته فى الحرايق المزينة بالأعلام والصناجق وسائر أنواع الزينات وفيها الطبلخانات والنقوط حتى يصل المركب الى دار المقياس ، وهناك يمتد السماط السابق ذكره وبعد الفراغ من الطعام يندب الزعفران فى ماء الورد فى اناء من الفضة ويعطى السلطان الاناء الى الموظف المسئول عن المقياس الذى يلقي بنفسه بملابسه فى الفسقية ومع ذلك الاناء الفضى فيخلق عمود المقياس بالزعفران ثم يخرج السلطان أو نائبه فيجلس بالشباك الكبير تحت الستر وتفرق الخلع على (من له عادة بذلك) مثل والى القسطنطينة رئيس الحراقة السلطانية (الذهبية) ورؤساء حرايق الأمراء حتى يدخل المركب الى فم الخليج وتسير خلفه حراقة السلطان المعروفة بالذهبية حرايق الأمراء التى يلعب فيها ويرمى بمدافع النقوط على مقدمتها فى استعراض كبير ،

ويستمر هذا الموكب حتى موقع سد الخليج حيث يكون نائب السلطنة أو حاجب الحجاب ومعه بعضا من كبار الأمراء ينتظرون فوق قنطرة السد وتحمل طبليخانة السلطان على الأكاديش وينزلون قنطرة السد ، وهناك يتوجه السلطان بحصانه من فم الخليج الى السد الترابى حيث ينزل من حصانه ويمسك بمعول من الذهب الخالص ويضرب السد ثلاث ضربات ثم يركب ثانية فيأتى جمع غفير من الناس بقتوسهم فيحفرون هذا السد حتى يجرى الماء فى الخليج ثم ينصرف السلطان الى القلعة (٧) . ويبدو ان الاحتفالات بوفاة النيل كانت احتفالات عظيمة يقصر الواصف عن وصفها اذ يروى ناصر خسرو قائلا ان هذا اليوم من الأيام المشهورة التى لم ير لها مثيلا .. وحين تبلغ الزيادة تضرب البشائر وتفرح الناس .. وفى هذا اليوم يخرج جميع سكان مصر والقاهرة للتفرج على فتح الخاييج وتجبرى فيه أنواع الألعاب العجيبة (٨) .

ومن الأعياد الشهيرة التي ارتبطت بمظاهر الاحتفال بها بالنيل وبمشاركة المسلمين لآخوانهم الأقباط في الاحتفال بها « عيد النيروز » (*) ويحصل في أول شهر توت سنويا ويأخذ الاحتفال بهذا العيد مظهرا قوميا عاما فاعتبر ذلك اليوم عطلة عامة فتغلق الأسواق وتعطل المدارس « لا تؤخذ فيها الدروس البتة ولا يتكلمون في مسألة بل تجدد المدارس مغلقة فيلعبون بها حتى لو جاءهم المدرس أو غيره وثبوا عليه واساءوا الأدب في حقه ، وربما خرقوا الحرمه والقوة في الفسقية » (١٣) . .

وكانت تعمل أصناف خاصة من الحلوى
 فى ليلة هذا العيد (كالزلابيا والهريسة)
 وفى صباح العيد يرسل منها للأقارب
 والأحباب كما يدعون الأهل لتناول الطعام
 الذى يغاب عليه وجود البطيخ الأخضر والخوخ
 والبلح وغير ذلك (١٤) .

وكان عيد الشهيد عيداً دينياً ويقام سنوياً
 فى ثامن بشنس وعلى حد قول المقرري أن
 الأقباط « يزعمون أن النيل بمصر لا يزيد
 فى كل سنة حتى يلقي النصارى فيه تابوتاً
 من خشب فيه اصبع من أصابع أسلافهم
 الموتى (٩) » .

ومن مظاهر الاحتفال بهذا العيد ما كان يحدث في شوارع القاهرة وأزقتها من مهرجان كبير حيث يجتمع العامة رجالا ونساء وأطفالا ويختارون شخصا قويا ويسمونه - أمير النيروز - ويغضون شكله فيدهنون وجهه بالجير أو الدقيق ويصنعون له لحية مستعارة ويلبسونه ثوبا أحمر أو أصفر وطرطورا طويلا من الخوص ويركبونه حمارا ويجعلون حوله الجريد الأخضر وشماريخ البلح ويمسك بيده شيء يشبه الدفتر كأنه يحاسب الناس . . ويطوف هذا الموكب في شوارع القاهرة وأزقتها على البيوت والأسواق فيقف على كل باب ، سواء من الأكابر أو من العامة ويكتب عليه ايصالا بأموال وأشياء معينة يجب عليه دفعها فوراً والا أهانوه بصب الماء والتراب

وفي هذا اليوم يتوافد الأقباط من شتى أنحاء البلاد ، كما يخرج أهل مصر والقاهرة على اختلاف طبقاتهم وديانتهم رجالا ونساء وأطفالا الى شبرا لحضور هذا الاحتفال الضخم حيث تنصب الخيام بأعداد هائلة على ساحل النيل وفوق الجزر ويجتمع الفرسان بخيولهم يرقصون بها على ايقاعات الطبول وأنغام الزهور ويجتمع المغاني من عرب وغيرهم من جميع أنحاء البلاد وصحبت هذا

عليه وظلوا مرابطين أمام داره حتى يأخذوا ما فرضوه عليه (١٥) .

ومن مظاهر الاحتفال الأخرى بهذا العيد وقوف العامة في الطرقات ليتراجمون بالبيض ويتضاربون بانطاع الجلود ويتراشون بالماء فلا يجسر أحد على الخروج من بيته (١٦) .

واعتبر هذا اليوم عطلة عامة يتحرر فيه الناس من كل قيود حياتهم وتقاليدهم بما في ذلك سطوة القانون فلم يكن الوالى يحكم لاحد ممن ناله الضرر من جراء الجرائم التي كانت تقع في يوم النيروز . كما كان الأطفال لا يذهبون الى المدارس لتلقى العلم بل كانوا يشاركون في تلك المهرجانات بالصياح والتهليل واللعب (١٧) .

هذا عن الأعياد العامة المتعلقة بالنهر الخالد واهب الحياة ومشراكة مختلف طوائف الشعب فيها من كبار رجال الدولة والعامة من الرجال والنساء والأطفال من مسلمين ونصارى ويهود . أما الأعياد الدينية فقلما مضى شهر دون أن تشهد البلاد عيداً دينياً الا وشارك المسلمون النصارى في أعيادهم كما شاركهم النصارى أيضاً ومن أهم الأعياد الاسلامية المولد النبوى ، دوران المحمل ، ليالى الوقود شهر رمضان ، عيد الفطر ، خروج المحمل ، عيد الأضحى .

ويعتبر الاحتفال بالمولد النبوى من أعظم الاحتفالات التي تفوق الوصف فهو أول الأعياد الدينية العامة في جميع البلاد الاسلامية . وحرص سلاطين المماليك وعامة الشعب على الاحتفال بهذا العيد احتفالاً عظيماً يليق وجلال المناسبة . ففي مستهل ربيع الأول يبدأ الاحتفال بالمولد النبوى حتى اذا ما حلت الليلة الكبرى وهي ليلة ثمانى عشر من ذلك الشهر أقام السلطان بالحوش السلطانى بالقلعة خيمة ذات أوصاف خاصة سماها المعاصرون خيمة المولد ، وأول من صنع هذه الخيمة السلطان قايتباى اذ كلفها ثلاثين ألف دينار واعتبرت

في حينها من عجائب الدنيا وبعد الانتهاء من اقامتها يوضع عند أبوابها أحواض من الجلد تملأ بالماء المحلى بالسكر والليمون ثم تعلق حولها الأكواب الفاخرة المصنوعة من النحاس الأصفر ، ويصطف حولها طائفة من غلمان الشرايخانة لمناولة الوافدين من الناس لا فرق بين كبير وصغير (١٨) . ويبدأ الاحتفال بثلاوة أى من الذكر الحكيم فيتعاقب المقرئون وكلما فرغ أحدهم أنعم عليه السلطان بخمسمائة درهم فضة - وبعد صلاة المغرب تمتد أسمطة الحاوى العسكرية المختلفة الألوان فتؤكل ويتخاطفها الناس للتوسعة على أبنائهم (١٩) .

هذا هو احتفال الدولة الرسمي بالمولد ولكن الناس كانوا يحتفلون بالمولد على طريقتهم فكانوا يقيمون حفلاتهم بهذه المناسبة في منازلهم أو أمامها فيتلى القرآن الكريم ثم يعقب ذلك الانشاد بمصاحبة الآلات الموسيقية ثم حلقات الذكر فيقوم الواحد منهم يرقص وينادى ويبكى ويتخشع وربما مزق ثيابه على حين تطل النساء والأطفال من أسطح البيوت المجاورة للاحتفال (٢٠) .

وكانت ليلة أول رجب من مواسم المصريين المهمة فكان الاحتفال به يعم جميع طوائف المصريين على اختلاف أحوالهم الاقتصادية ، حيث يصحب الآباء أطفالهم الى سوق الحلاويين « وكان هذا السوق في موسم شهر رجب من أحسن المناظر ، فانه كان يصنع فيه من السكر أمثال خيول وسباع وقطط وغيرها تسمى العلاليق - واحداها علاقة - ترفع بخيوط على الحوانيت ، فمنها ما يزن عشرة أرطال الى ربع رطل ، وتشتري للأطفال . فلا يبقى جليل ولا حقير حتى يمتاع منها لأهله وأولاده ، وتمتلى أسواق البلدين مصر والقاهرة وأريافهما من هذا الصنف ، وكذلك يعمل في موسم نصف شعبان ومولد النبى (٢١) .

وفي المساء يجتمع الرجال والنساء والأطفال حول المنشدين والقراء في الاحتفال

بهذه المناسبة • وفي ليلة فتلعراج يجتمع الناس في المسجد الأعظم ، ويزيدون وقود القناديل ويفرشون البسط والسجاجيد داخل المساجد وعليها الكيزان والأباريق بالمشروبات ويستمعون الى مشاهير قراء عصرهم وهم يتلون آيات القرآن الكريم كذلك كانت نصف شعبان من مناسبات شراء الحلوى للأطفال وفيها كانت تسطع المساجد بالأضواء ويتحول كل ليل المدينة الى نهار لان الناس كانوا يربطون الحبال بالشرفات والأعمدة ويلقون عليها عددا كبيرا من القناديل المضاءة وتمتلئ المساجد بالرجال والنساء والأطفال احتفالا بالمناسبة (٢٢) •

ومن أهم احتفالات المصريين تلك التي كانت تتم في موسم الحج حيث اهتم به الجميع حكما ورعية • ففي هذا الموسم كانت تدب الحركة والنشاط في أوصال المجتمع فتزدهر الأسواق المخصصة لبيع لوازم الحجاج وينتظر العامة ذلك الاحتفال بشوق وشغف •

فكانت الكسوة الشريفة توضع على جمل مزين يطوف القاهرة والفسطاط فيما اصطلح على تسميته انذاك « بلوران المحمل » (*) وكان سلاطين مصر يولون كسوة الكعبة اهتماما بالغاً وكان هناك موظف خاص للإشراف على تجهيزها هو - ناظر الكسوة - الذي كان ينفق على اعدادها من الأوقاف المخصصة لهذا الغرض (٢٣) •

وحرص المصريون على اختلاف مشاربهم على المشاركة في احتفال دوران المحمل الذي كان يدور مرتين سنويا في شوارع القاهرة والفسطاط في شهرى رجب وشوال ، ففي رجب ينادى بدوران المحمل ثلاثة أيام ثم يدور في اليوم الرابع وفي أثناء الأيام الثلاثة يقوم الناس بالاستعداد ليوم الدوران ، ويقوم أصحاب الحوانيت التي سيمر بها المحمل بتزيين حوانيتهم وهناك تبيت النسوة والرجال والأطفال حتى يتمكنوا من مشاهدة موكب

المحمل في صباح اليوم التالى ، وجرت العادة أن يكون دوران المحمل في يوم الاثنين أو الخميس • وفي أثناء دورانه تحتشد جموع الناس كبارا وصغارا لمشاهدة الموكب العظيم وهو يشق طريقه من باب النصر وقد سار جمل المحمل يتهدى وعليه أثواب الحرير الملون وفوقه المحمل قد غطي بالأقمشة الحريرية تعلوه قبة فضية وأمام هذا الموكب تركض كوكبة من الفرسان بملابس الميدان الزاهية على حين تخطف معداتهم وأسلحتهم أبصار المتفرجين ببريقها وتعلو صيحات الإعجاب من جماهير العامة المحتشدين على جانبي طريق الموكب وهم يرون استعراض الفرسان لمهاراتهم في فن القتال وبينهم مجموعة من صغار الممالك يؤدون بعض الألعاب البهلوانية بالرماح وهم وقوف على ظهور خيولهم • وتختلط أصوات الجماهير الصاخبة بدقات الطبول وأصوات الكوسات النحاسية • ويمضى الموكب الصاحب وخلفه الرجال والأطفال الى ميدان الرماحة تحت القلعة حيث يطل عليه السلاطان وتشهد جلبة الاحتفال والاستعراض ثم تتجه الجموع الى الفسطاط حيث يخترق الموكب شوارع المدينة الرئيسية ثم يعود ثانية الى ميدان الرميطة تحت القلعة • ويتكرر هذا الاحتفال الصاحب ولكن الموكب الصاحب لا يخرج الى الفسطاط بل يخرج الى الريدانية مباشرة في طريقه الى بلاد الحجاز * •

ويعتبر شهر رمضان أعظم الشهور التي يحتفل بها احتفالا كبيرا ومتصلا طوال أيام الشهر وكان الأطفال يسعدون بهذا الشهر جدا فهم يسهرون في لعب وفرح من بعد الإفطار حتى السحور •

ويصف ابن بطوطة احتفال المصريين برؤية هلال رمضان « وعادتهم فيه ان يجتمع فقهاء المدينة ووجوهها بعد العصر من اليوم التاسع والعشرين لشعبان بدار القاضي ، ويقف على الباب نقيب المتعممين فاذا أتى أحد الفقهاء أو الوجوه تلقاه ذلك النقيب ومشى بين يديه

قائلا : بسم الله سيدنا فلان الدين ، فيسمع القاضي ومن معه فيقومون له ويجلسه النقيب في موضع يليق به فإذا تكلموا هناك ركب القاضي ويركب من معه أجمعين وتبعهم جميع من بالمدينة من الرجال والنساء والصبيان ، وينتهون الى موضع مرتفع خارج المدينة وهو مرتقب الهلال عندهم وقد فرش ذلك الموضع باليسط والفرش ، فينزل فيه القاضي ومن معه فيرتقبون الهلال ثم يعودون الى المدينة بعد صلاة المغرب وبين أيديهم الشمع والمشاعل والفوانيس ، ويوقد أهل الحوانيت بحوانيتهم الشمع ويصل الناس مع القاضي الى داره ثم ينصرفون ، هكذا فعلهم في كل سنة « (٢٤) » .

وقد شهد برنارد دي برينياخ ليالى رمضان في القاهرة ، فوصف وسائل السرور عند الناس ومنها الغناء ودق الطبول طول الليل حتى تعذر عليه النوم . أما فابر الذي زار مصر سنة ١٤٨٣ م فدهش ليلة دخوله القاهرة لكثرة الأنوار والمشاعل في الطرقات والفوانيس المختلفة الأشكال والألوان التي يحملها الكبار والصغار ، ولما استفسر عن سبب كل هذه الجلبة قيل له أن الشهر رمضان وإن المسلمين يحتفلون به على هذا الوجه . كذلك لاحظ الرحالة سيمون سيمولي أن الحوانيت - لا سيما محلات الطعام والمطابخ - تظل أبوابها مفتوحة طوال ليالى شهر رمضان (٢٥) .

وبعد شهر رمضان يحل عيد الفطر ويستعد الناس لهذا العيد فيسهرون ليلة العيد حتى ساعة متأخرة من الليل في إعداد الملابس الجديدة لأطفالهم وإعداد الزخارف أما الكعك وغيره من أصناف الحلوى يكون قد تم إعدادها قبل نهاية شهر رمضان ليتبادلوا بها التهنية في العيد وفي الحقيقة بأن أسواق القاهرة والاقاليم تكون مزدهرة حيث توجد أنسواع كثيرة من الحلوى والتمائيل السكرية التي يشتريها الآباء لأطفالهم وإلى أطفال جيرانهم وأقاربهم ومع ذلك يفضل كثيرون أكل السمك المملح المشقوق في عيد الفطر . وفي صباح أول أيام العيد يجتمع أهل الحي أمام

منزل الامام الذي سيصلي بهم صلاة العيد في المسجد فإذا خرج اليهم زفوه كبارا وصغارا حتى المسجد وبأيديهم القناديل وهم يكبرون طوال الطريق وبعد انتهاء الصلاة يعودون به الى منزله بنفس الصورة التي أحضروه بها .

وبعد انتهاء صلاة العيد يهرع الناس الى لقرافة حيث يخرجون جماعات ومعهم نساؤهم وأولادهم حيث يغنون ويمرحون ويتوجه البعض الآخر الى النيل والبرك والمتنزهات العامة فيخرجون القوارب ويتنزهون على صفحة المياه وهم يمشون ويطربون ومعهم نساؤهم وأطفالهم (٢٦) .

ولم تختلف احتفالات الناس بعيد الأضحى عن عيد الفطر سوى أنهم كانوا يتهادون ، بأطباق اللحم بدلا من الكعك (٢٧) .

وفضلا عن احتفالات وأعياد المسلمين كانت هناك أعياد النصارى وقد شاركهم المسلمون احتفالاتهم وأعيادهم ولم يكتفى المسلمون بذلك بل زادوا على ذلك بأنهم كانوا يهادون أهل الكتاب بما يحتاجون اليه من الخرفان والبطيخ والبلح . . . في أعيادهم ومواسمهم فإذا حلت أعياد المسلمين رد لهم أهل الكتاب الجميل بمثله (٢٨) .

ومن أهم أعياد النصارى عيد الميلاد ففي هذا العيد كان النصارى يوقدون المصابيح بالكنايس ويزينونها ويلعبون بالمشاعل . . يقول المقرئى انه «شاهد احتفالات الميلاد بالقاهرة وسائر اقاليم مصر فكانت الشموع المزينة المصبوغة بالألوان الرائعة تباع في هذا العيد ويشتريها الناس كبارا وصغارا على اختلاف طبقاتهم ودياناتهم وعرفت هذه الشموع باسم الفوانيس وقد بالغ معاصروه في الانفاق على تزيينها (٢٩) » .

ومن أهم أعياد النصارى عيد الغطاس وكان الاحتفال به يتم في حادى عشر طوبة في ذكرى تعميد المسيح عليه السلام رفى

الشماعين من الجانبين معمور الحوانيت بالشموع الموكبية والفانوسية والطراقات ، لا تزال حوانيتها مفتوحة الى نصف الليل . . وكان يباع فى هذا السوق كل ليلة من الشمع قدر كبير وكان يعلق بهذا السوق الفوانيس فى موسم الغطاس ، فتصير رؤيته فى الليل من أنزه الأشياء وكان به فى شهر رمضان موسم عظيم لكثرة ما يشتري ويكترى من الشموع الموكبية التى تزن الواحدة منها عشرة أرطال فما دونها ومن الشمع الذى يحمل على العجل ويبلغ وزن الواحدة منها القنطار وما فوقه . »

« سوق الدجاجين » هذا السوق كان مما بلى سوق الشماعين . . كان يباع فيه من الدجاج والاوز شئ كثير ، وفيه حانوت فيه العصافير التى يبتاعها ولدان الناس ليعتقوها فيباع منها فى كل يوم عدد كثير جدا ويبيع العصفور منها بفلس . . . وكان يوجد فى كل وقت بهذه الحوانيت من الأقفاص التى بها هذه العصافير آلاف . . »

« سوق الدجاجين » هذا السوق كان مما بلى ما يتخذ من السكر حلوى . . وكان هذا السوق فى موسم شهر رجب من أحسن الأشياء منظرا فانه كان يضع فيه السكر أمثال خيول وسباع وقطط وغيرها تسمى العلالق - واحدها علاقة - ترفع بخيوط على الحوانيت ، فمنها ما يزن عشرة أرطال الى ربع رطل تشتري للأطفال فلا يبقى جليل ولا حقير حتى يبتاع منها لأهله وأولاده وتمتلئ أسواق البالدن مصر والقاهرة وأريافهما من هذا الصنف ، وكذلك يعمل فى نصف شعبان . . وكذلك كانت تروق رؤية هذا السوق فى موسم عيد الفطر « (٣٣) . »

وفى ختام القول يجب أن نذكر أن أغلب الاحتفالات التى سبق ذكرها لا تزال موجودة حتى الآن ويشترك فيها الجميع . وان اختفى بعضها منذ وقت قريب كالاحتفال بوفاء النيل ودوران المحمل . والشئ الجدير بالذكر

هذا العيد كان النصرارى يغمسون أولادهم فى الماء رغم شدة البرد اعتقادا منهم بأن ذلك يقيهم من المرض طوال حياتهم ويصف المقيزى احتفالات ذلك اليوم « وقد حضر النيل فى تلك الليلة الوفا من الناس من المسلمين والنصارى منهم من فى الزواريق ومنهم من فى الدور الدانية من النيل ومنهم من على الشطوط . لا يتناكرون كل ما يمكنهم اظهاره من المأكول والمشارب وآلات الذهب والفضة والجواهر والملاهى والعزف والقصف . وهى أحسن ليلة تكون بمصر وأشملها سرورا ولا تغلق فيها الدروب (٣٠) . »

هذا عن أهم الأعياد والاحتفالات التى شارك فيها الصغار والكبار لهوهم وفرحهم ومرحهم ومما هو جدير بالذكر انه كان لخيال الظل (٣٠) فى الأعياد والاحتفالات مجالات عامرة حيث كان سراة الناس يستقدمون المخاييلين (اللاعبون بخيال الظل) فى احتفالاتهم كما طاف المخاييلون بالقرى والأحياء بالمدن فى موالد الأولياء والمناسبات الدينية والعامرة حيث يقومون بالترفيه عن المدعوين فى حفلات الزواج والختان ويعرضون باباتهم فى الأسواق والأعياد ليتفرج عليها الكبار والصغار (٣١) . »

وفضلا عن خيال الظل الذى استمتع الصغار والكبار على حد سواء بمشاهدته كانت توجد أيضا البهلوانات والحواة والديبابة ، الذين يلعبون بالديبابة والقرادة ، الذين يلعبون القروود كل هذا وغيره كثير مما كان يتسلى به الأطفال والكبار فى الاحتفالات والأعياد (٣٢) . »

والجدير بالذكر انه كانت هناك أسواق بالقاهرة يفد إليها الآباء بصحبة أطفالهم خاصة فى الأعياد والاحتفالات أهمها أسواق الشماعين ، الدجاجين والحلاويين والواقع أن أخبار هذه الأسواق كما أوردها المقيزى تلقى كثيرا من الأضواء على جوانب مهمة عن الأطفال والاحتفالات ولنترك المقيزى يعطينا صورة عن تلك الأسواق . »

« سوق الشماعين » هذا السوق من الجامع الأقرم الى سوق الدجاجين . . وقد أدركت سوق

والملاحظة هو ان كثير من مظاهر الاحتفال بأى مناسبة لم تتغير كثيرا عن ذى قبل .

فها نحن فى العصر الحديث فى العيدين مثلا نجد الأطفال يلبسون الملابس الجديدة ويخرجون الى المتنزهات والبرك ويركبون القوارب فى النيل بنفس الصورة القديمة . فى رمضان مثلا بعد الافطار يسهر الأطفال فى الشوارع حاملين فوانيسهم ويلعبون حتى يمر المسحراتى فيسيرون معه . وهذه الصورة تكون اوضح فى الريف منها فى المدن حيث انتشرت وسائل الاعلام الحديثة التى بدأت تغرز أنماطا سلوكية جديدة . وأتذكر ونحن أطفال فى المدينة أننا كنا نمر على المنازل المجاورة فى شهر رمضان ونغنى « وحوى يا وحوى .. » ادبنا العادة آه يا ستى « لا أتذكر الأغنية بكاملها . فكانت ربة الدار تعطينا بعضا من النقل والسودانى وغيره .

بل أن وسائل التسلية فى الأعياد والاحتفالات لم تختلف كثيرا عن ذى قبل فنجد الآن والى وقت قريب خيال الظل ، والسفيرة عزيزة ، والحواة ، والقراديتية وغيرها من ألعاب التسلية .

هذه صورة تكشف عن حقيقة مؤداها ان ماضينا لم يمض ، وانه لم يزل حيا فى حاضرنا ووجداننا فما أجدرنا ان نفتش عن ملامح مصرنا فى ماضيها ، حتى نتعرف على قسما ت حاضرها ولعل هذا يحل المشكلة المفتعلة حول الأصالة والتجديد ، فالزمن يمضى حقا ولكن التراث يظل حيا ، وإن واءم نفسه مع مقتضيات التطور الزمنى أو التاريخى .

وقد يقتضى الأمر أن نسجل تراثا على وشك ان ننساه فى غمرة الموجة الاعلامية التى تلاحقنا بطوفان جارف لا نعرف له منتهى من الأفكار والمشكلات التى تقترض وجودها فى مجتمعنا ، على حين انها لا توجد سوى فى أدمغة المؤلفين الكرام . ناسين ان من ينسى تراثه أشبه بالسفينة الذى يبدد ثروته التى ورثها ثم يحاول العيش على الاستجداء من الآخرين .

وفى حقيقة الأمر نود أن نعيد القول بصورة أخرى نظرا لخطورة الأمر فانه رغم طول الفترة التى استمرت فيها عادتنا وتقاليدها ثابتة لم تتغير الا أنه من المتوقع ان تتغير تلك العادات والتقاليد ولا يسكن الجزم بنوع هذا التغير ، هل هو تغير فى أسلوب الاحتفال أم اختفاء بعض الاحتفالات أم غير هذا !!

والشئ المؤكد انه سيحدث تغير بالقطع وفى خلال سنوات قليلة نظرا لانتشار وسائل الاعلام المرئية وما تبثه من سموم وارسائها لقيم جديدة وافدة فضلا عن جذبها الناس للجلوس فى المنازل بالاضافة الى ضعف الروابط الأسرية فى تلك الأيام ناهيك بروابط الجيرة علاوة على اهتمام الناس الدائم بالمادة وسعيهم الدائب ورأئها عملا وتفكيراً .

لكل هذا فان حدوث بعض التغيرات الاجتماعية فى الاحتفالات والأعياد أمر وارد ونرجو أن تقوم عدة بعثات علمية لتسجيل تلك الاحتفالات فى القرى والمدن تسجيلاً صوتياً ومرئياً ومكتوباً قبل ضياع الوقت .

الحواشي :

(١١) المقرئى ، السلوك ، ج ٢ ، ق ٢ ص ٤٥١ -

٤٥٢ .

(١٢) المقرئى ، السلوك ج ١ ق ٣ ص ٩٤١ ،
الخط ، ج ١ ص ١٢٥ السيوطى ، حسن المحاضرة ،
ج ٢ ص ١٩٩ .

(★) النوروز (النوروز) رأس السنة القبطية
وتختلف المصادر فى أصله التاريخي فالبعض يرجعه الى
الفرس بمعنى كلمة (نوروز احد) بالفارسية اليوم الجديد-
والبعض يرجع هذا العيد الى سليمان بن داود عليه
السلام وهو اليوم الذى وجد فيه خاتمه بعد أن فقهه لمدة
أربعين يوما وكانت الطيور ترش الماء بمناديرها احتفالا
بذلك الحدث والاحتمال الراجح أن عيد النوروز يرجع فى
أصله الى قدماء المصريين الذين احتفلوا به اكراما للنهر
الذى يستكمل مياهه فى الحريف واعتبر ذلك اليوم عيدا
للربيع ويؤيد هذا أن المصريين فى العصور الوسطى قد
شاركوا فى هذا العيد المرتبط بالنيل على اختلاف
دياناتهم .

البيرونى ، الآثار الباقية ، ص ٣١٥ .

قاسم عبده ، أهل الذمة ، ص ١٦٢ .

(١٣) ابن الحاج ، المرجع السابق ، ج ٢ ص ٤٩ -

٥٠ .

(١٤) نفس المصدر ، ج ٢ ، ص ٤٨ - ٤٩ ،
المقرئى الخطط ج ٢ ص ٢٨٠ .

(١٥) نفس المصدر ، ج ٢ ص ٥٢ - ٥٣ ابن اياس
نزهة الامم ورقة ٢٢٣ - ٢٢٠ .

(١٦) ابن اياس ، نزهة الامم ، ورقة ٢٢٣ - ٢٢٧
المقرئى ، الخطط ، ج ٢ ص ٢٦٠ - ٢٨١ .

(١٧) ابن الحاج ، المرجع السابق ، ج ٢ ص ٤٩ -
٥٠ المقرئى ، الخطط ، ج ٢ ص ٢٨٠ - ٢٨١ .

(١٨) سعيد عاشور ، المجتمع المصرى ، ص ١٧٨ .

(١٩) ابن الحاج ، المرجع السابق ، ج ٢ ص ٢٥ .

(٢٠) قاسم عبده ، الحياة اليومية ، ص ٢٠ .

(٢١) المقرئى ، الخطط ج ٢ ص ٤٦٩ .

(٢٢) قاسم عبده ، الحياة اليومية ص ٢٠ .

(★) استمر الاحتفال بدوران المحمل فى مصر الى
وقت قريب أعتقد أنه استمر الى بداية الخمسينات من هذا
القرن .

(٢٣) المقرئى الذهب المسبوك ص ٤٣ ، السيوطى
حسن المحاضرة ج ٢ ص ٨٨ .

السخاوى ، التبر المسبوك ، ص ٢٠١ .

(١) ابن الحاج ، المدخل ، ج ٣ ص ٢٩ - ٣٤ .

(٢) سعيد عاشور ، المجتمع المصرى ، ص ١٢٣ .

(٣) ابن الحاج ، المرجع السابق ، ج ٣ ص ٢٩ - ٣٤ .

(٤) سعيد عاشور ، المرجع السابق ، ص ١٢٤ - ١٢٥ .

(★) كان المصريون يقيمون للنيل أعيادا شعبية منها
ما يسمى بليلة الدموع وتقع فى شهر يونيه من كل
عام ونسبوا حدوث الفيضان الى بكاء الالهة ايزيس
على مصرع زوجها الاله اوزيريس وكلما هطلت الدموع من
عينها غزيرة تساقطت فى النهر وامتزجت بمياهه فيحدث
الفيضان وكانوا يعتقدون أنه اذا لم تقم الحفلات الرائعة
بوفاء النيل فى حينها فان النيل يمتنع عن الزيادة .
وليم نظير ، العادات المصرية ، ص ٤٧ .

(٥) ابن دقماق ، الانتصار ، ج ٤ ص ١١٤ - ١١٥

القلقشندي ، صبح الأعشى ج ٣ ، ص ٢٩٧ .

(٦) قاسم عبده : الحياة اليومية ص ١٦ .

(★) استمر الاحتفال بوفاء النيل حتى أواخر
الخمسينات من هذا القرن حيث كان يحتفل به فى مركب
تسمى العقبة بحضور كبار الموظفين وتدور طلقات المدافع
من العقبة وكان يقام سراق ضخم كبير يضم كبار رجال
الدولة يتلو فيه مفتى الديار موضحا بأن النيل وصل
عند مقياس الروضة الى منسوب ٢٢ ذراعا وقراطين وأنه
القدر الكافى من مياه النيل لرى الأراضى .

وأذكر أن الأطفال كانوا يخرجون للاحتفال بهذه
المناسبة ويركبون القوارب فى النيل ويغنون أغنية أذكر
مطلعها : -

البحر زاد عوف الله زاد على البلاد عوف الله

وللاسف الشديد أن هذا الاحتفال الذى استمر آلاف
السنين ويعتبر أقدم الاحتفالات فى العالم أبطل ولم يعد
يحتفل بوفاء النيل . وكو تنبه الغافلون الى هذا لجعلوا
منه مهرجانا عالميا يفد اليه السياح من جميع أنحاء العالم
لكونه أقدم الاحتفالات التى استمرت منذ فجر التاريخ
ولكن ... !!

(٧) قاسم عبده ، النيل ، ص ٤٤ - ٤٥ .

(٨) ناصر خسرو ، سفر نامه ، ص ٤٢ - ٤٥ .

(٩) المقرئى ، الخطط ، ج ١ ص ١٢٥ .

(١٠) السيوطى ، كوكب الروضة ، ص ١٣١
المقرئى ، المرجع السابق ، ج ١ ص ١٢٥ ، السلوك ،
ج ١ ق ٣ ص ٩٤١ .

٢ - ابن الحاج (أبو عبد الله محمد بن محمد -
ذ ٨٣٧ هـ .

المدخل الى الشرع الشريف (٤ أجزاء) القاهرة
١٩٢٩ م .

٣ - ابن دلقاق (ابراهيم بن محمد ايدمر العلاني)
ذ ٨٠٩ هـ .

الانتصار لواسطة عقد الامصار ج ٤ ، ج ٢
بولاقي ١٣١٤ هـ .

٤ - ابن ظهيره (غير معروف الاسم على وجه التحديد)
الفضائل الباهرة في محاسن مصر والقاهرة .

نشر مصطفى السقا وكامل المهندس ، القاهرة
١٩٦٩ م .

٥ - البيروني (ابي الريعان محمد بن احمد الخوارزمي)
ذ ٤٤٠ هـ .

الآثار الباقية عن القرون الخالية ، كيبزيج ١٩٢٣ م .

٦ - السخاوي (محمد بن عبد الرحمن بن محمد -
ذ ٢٩٢ هـ .

التبر المسبوك في ذيل السلوك ، بولاقي ١٨٩٦ م

٧ - السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن)
حسن المعاصرة ، في تاريخ مصر والقاهرة (جزءان)
القاهرة ١٩٢٩ م .

٨ - القلقشندي (شهاب الدين احمد بن علي) ذ ٨٢١ هـ
صبح الأعشى في صناعة الانشاء ٤ أجزاء دار الكتب
١٩١٣ .

٩ - المقرئزي (تقى الدين احمد بن علي) ت ٨٤٥ هـ .
(١) السلوك لمعرفة دول الملوك .

ج ١ ، ج ٢ في ستة اقسام تحقيق د . محمد
مصطفى زيادة .

ج ٣ ، ج ٤ في ستة اقسام تحقيق د . سعيد
عبد الفتاح عاشور دار الكتب ١٩٧٣ .

(ب) المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ٣ أجزاء
دار الشعب عن طبعة بولاقي ١٢٧٠ هـ .

(ج) الذهب المسبوك في ذكر من حج من الخلفاء
والملوك .

تحقيق د . جمال الدين الشيال القاهرة ١٩٥٥
١٠ - ناصر خسرو علوي ت ١٠٠٣ م سفر نامه (نقلها الى

العربية د . يحيى الخشاب) ١٣٦٤ هـ - ١٩٤٥ م .

الفنون الشعبية - ١١٣ -

(★) القلقشندي ، صبح الأعشى ، ج ٤ ص ٥٧ -
٥٨ ، ابن ظهيره ، الفضائل الباهرة ص ١٩٩ - ٢٠٠ ،
ابن بطوطة ، رحلته ، ص ٤٣ .

(٢٤) ابن بطوطة ، المرجع السابق ، ص ٢٦ - ٢٧ .
يتكلم هنا عن مدينة ابيسار احدى مدن محافظة
الغربية .

(٢٥) سعيد عاشور ، المجتمع المصرى ، ص ١٨٤ -
١٨٥ .

(٢٦) المقرئزي ، الخطط ج ٢ ص ٤٦٩ ، ابن الحاج
المرجع السابق ج ١ ص ٢٨٧ - ٢٩٠ .

(٢٧) ابن الحاج ، المرجع السابق ج ١ ص ٢٨٧ .
من الملاحظ أن كثير من العادات الشائعة في العصر
الحديث ترجع الى العصر الاسلامي وأنه لم يحدث اختلاف
كثير في رؤية الناس لأعيادهم واحتفالهم بها .

(٢٨) ابن الحاج ، المرجع السابق ج ٢ ص ٤٦ - ٤٨

(٢٩) قاسم عبده ، أهل الذمة ، ص ١٢١ .

(٣٠) المقرئزي ، الخطط ، ج ٢ ص ٢٨١ - ٢٨٢ .

(★) تعرف تمثيلات خيال الظل باسم بابات
ومفردها بابة أما طريقة عرض هذه التمثيلات فتتلخص
في عمل عرائس وصور من الجلد أو الورق المقوى وتوضع
خلف ستارة بيضاء ومن خلفها مصباح بحيث تنعكس
ظلالها على الستارة ليراهم النظارة من الوجهة الأخرى
والعرائس بها نقوب ومفصلات سهلة الحركة ، ويحركها
الذي يقدم البابة بمصا في يده حسب الحوار الذي ينطق
به صاحب البابة .

سعيد عاشور ، المجتمع المصرى ، ص ١٠٥ .

(٣١) ابراهيم حماده ، خيال الظل ، ص ٩ .

(٣٢) سعيد عاشور ، المجتمع المصرى ص ١٠٧ .

(٣٣) المقرئزي ، الخطط ، ج ٢ ص ٤٦٢ - ٤٦٩

قائمة المصادر والمراجع

أ - المخطوطات

١ - ابن اياس (محمد بن احمد) نزهة الأمل في العجائب
والحكم - مخطوط بجامعة القاهرة رقم ٢٢٩٦٣
ذ ٩٣٠ هـ .

٢ - السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن)
كوكبة الروضة مخطوط بدار الكتب رقم ٥٥٤ تاريخ
تيهور .

ب - المصادر

١ - ابن بطوطة (عبد الله بن محمد بن ابراهيم اللواتي)
تحفة النظار في غرائب الامصار وعجائب الأسفار
بيروت ١٩٦٨ م .

ح : المراجع الحديثة

١ - ابراهيم حمادة (دكتور)

خيال الظل وثقيليات ابن دانيال ، القاهرة ١٩٦٣

٢ - سعيد عبد الفتاح عاشور (دكتور)

المجتمع المصرى فى عصر المماليك ، طبعة اولى القاهرة

١٩٦٢

٣ - قاسم عبده قاسم (دكتور)

(١) النيل والمجتمع المصرى فى عصر سلاطين

المامليك ، القاهرة ١٩٧٨

(ب) اهل الذمة فى مصر العصور الوسطى ، القاهرة

١٩٧٨

(ج) بعض مظاهر الحياة اليومية فى مصر فى عصر

سلاطين المماليك ، بحث غير منشور

٤ - وليم نظير

العادات المصرية بين الامس واليوم

القاهرة ١٩٦٧



موال

من كتر نوحى . . جيرانى إشتكو منى

وقالو

ده قطع الزاد خالص نهار مع ليل

وجم أهلى بيبكو فى ربح منى

وقالو

ده أجله انتهى .. فاضل مسافرة الليل .

وحضرم لكفان ، سالت الدموع منى

إلا وحبيبي أنى عندى ف نص الليل . . .

قعدته جنبى .. ويحكيله كلام أسرار

العين بتبكى ، والقلب بالأسرار

أنا بنظر فى وجهه ألاق ، كل شئ أسرار

يا أبو قلب جبار ، مخدت الروح وبليتنى

• • • •

الأطفال

بُ

عَ

لُ

بين الاستيراد والاستلهاام

وداد حامد طلبه

تمتلئ اسواقنا بلعب الاطفال التي يتم ابتكارها بواسطة عقول اجنبية ، كما تتم صناعتها في مصانع اوروبا او أمريكا او الصين او اليابان ، او غيرها من بلاد العالم الشرقية او الغربية . ومع ان اللعب التي يتم ابتكارها وتصنيعها محليا مازال لها وجود ، وخصوصا في الريف المصرى . الا ان تلك اللعب المستوردة بدأت منذ فترة طويلة تغزو البيت المصرى . فلم يعد يقتنيها اطفال المدن وحدهم بل اخذت هذه « السلع » تجد طريقها الى القرية المصرية . وهذا الواقع المتمثل فى تغلغل مختلف انواع اللعب الاجنبية فى كل بقعة مسن مصر يشكل خطرا يواجه امكانات تواجد اللعبة الشعبية كما يشكل خطرا يواجه نمو الروح الابتكارية التي تستلهم الموروث وتراعى البيئة فى مجال صناعة اللعب .

كيف يمكن لنا ، فى مواجهة الكم الهائل والمتنوع من الدمى ولعب الاطفال المستوردة أن نتيج لعبا بديله نعبر عن واقع الثقافة الشعبية ونجعل السمات - الشخصية للحضارة المصرية ؟

ولكيلا يساء بنا الظن ، يهمنى ان نؤكد أننا لسنا ضد استخدام العلم الحديث وأساليب الصناعة المتقدمة فى صنع لعب الاطفال . ونحن لا نسعى هنا الى محاربة هذه اللعب المتطورة سننادى بالعودة الى الماضى واللعب فى الطين ، بل نسعى الى طرح فكرة الاستفادة من ذلك التقدم العلمى بصورة واعية نأخذ فى اعتبارها أسلوبنا الخاص الذى تمليه علينا خصوصية مجتمعنا وثقافتنا بما يشمل من أفكار وقيم وعقائد متوارثة .

ان الخطر الحقيقى فى ممارسة الطفل للعبة بهذه الدمى المستوردة هو من وجهة نظرنا - حصر ذهن هذا الطفل داخل نمط جمعى موحد فى التفكير تفرضه ثقافة هذه أو تلك الدولة المنتجة والمصدرة لهذه أو تلك اللعبة ، وهى بالضرورة ثقافة تختلف تماما عن ثقافتنا وعاداتنا وقيمنا وواقع بيئتنا المحلية .

من ناحية أخرى فان شيوع تداول هذه اللعب - المستوردة - وجعلها فى متناول الجميع سيؤدى الى قتل ملكة الابداع والتخيل لدى الطفل ، لانه يتحول شيئا فشيئا الى مجرد مستقبل بدلا من مبدع ومبتكر .

النقطة الأخرى التى نود طرحها فى هذا المجال هى ضرورة العودة الى الاعتماد على الخامات المحلية المتاحة فى بيئتنا . فالى جانب سهولة الحصول على هذه الموارد من البيئة فهى أيضا تساهم فى عمليات إعادة التوازن والتآلف بين الطفل والبيئة التى نشأ فيها ، كما تساهم فى تدعيم وجوده الثقافى المستقل .

ومشاركة منا ، من أجل السير فى هذا الطريق ، ومن أجل المساهمة فى المحافظة على طابعنا القومى وتأصيله ، فانه يصبح لزاما

علينا ، كعاملين فى مجال المأثورات الشعبية ان نعرض بعض النماذج المصرية الشعبية من لعب الاطفال ونضعها أمام السادة المخططين والمهتمين بهذا المجال ، لبحث إمكان استلهم عناصر هذا الجانب المهم من جوانب الثقافة الشعبية .

هذه النماذج من اللعب الشعبية بالرغم من بساطتها وسذاجة مظهرها ، الا أننا نلاحظ أن بعضها له من المقومات ما يجعل المصمم الحديث للعب الاطفال قادرا على أن يستحدث أشكالاً عصرية تحمل الخصائص البيئية والسمات المصرية - وذلك اذا وضعنا فى الاعتبار أن موارد صانع اللعبة الشعبية لا تتيح له الا استخدام خامات رخيصة كالورق المقوى والخشب والجبس والسلك وما شابه ذلك من الخامات البسيطة .

ولعله من المفيد فى هذا المجال أن نشير الى بعض الجهود التى بذلت فى مجال استلهم عناصر شعبية ، ومعظمها محاولات فردية تجريبية تذكر منها على سبيل المثال تلك التصميمات التى قامت بها المصممة السيدة بدر حمادة لاستلهم فكرة « عروسه المنجد » وهى العروسة المصنوعة من القماش والمحشوة بالقطن . ويجوز لنا أن نتساءل هنا عن امكان احياء فكرة مصنع للعب الاطفال - تلك الفكرة التى طرحت منذ أكثر من عام مع أنها لم تخرج الى حيز التنفيذ حتى الآن .

العمل الميدانى والتصنيف :

تقوم المعلومات الوصفية المتضمنة فى هذا البحث على النماذج العينية التى أتيج لنا اقتناؤها فى أثناء العمل الميدانى الذى قمنا به فى بعض المدن والقرى (الأقصر - نقادة - المنيا - الفيوم - الوادى الجديد) وفى احياء القاهرة الشعبية فى الفترة من ١٩٧٦ الى ١٩٨٥ ، وقد حصلنا على هذه النماذج من الباعة فى الأحياء الشعبية ، أو الساحات التى تقام بها موالد الأولياء ، أو من الباعة فى المقابر « القرافة » ، وخاصة فى فترات الأعياد ، وهناك بعض اللعب التى حصلت عليها مباشرة من الورش التى تصنعها

وصف اللعبة : نموذج رحاية - جمل - عروسه .

نموذج رقم ٢ :

اسم اللعبة : حمار خشبي .

الخامات التي صنع منها : خشب أبيض - خيط - مسامير .

وصف اللعبة : جانبا النموذج مثبتان على قاعدة خشبية وبينهما فراغ به الرأس والذيل مثبت بكل منهما قطعة من الخيط تمر من ثقب في أسفل منتصف القاعدة .

الزخارف : ألوان (أحمر - حلاوة - أخضر) حددت بهما ملامح الوجه وشكل الذيل أما الجسم فقد تميز بنقط من اللونين بصورة متبادلة .

الأداء : عند جذب الخيط الموجود أسفل القاعدة ، يتحرك كل من الرأس والذيل تصاعديا .

المقاسات : الارتفاع ٨ سم

العرض ٦ سم

سمك الفراغ ١ سم

مساحة القاعدة ٤ × ٦ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : العتبة - القاهرة - ١٩٧٦ .

كيفية الحصول على النموذج : الشراء .

السعر : ٥ قروش .

نموذج رقم ٣

اسم اللعبة : عربة « كارو » .

الخامات التي صنعت منها اللعبة : خشب أبيض - مسامير .

بالإضافة الى بعض النماذج التي قدمت لي كهدايا من بعض أصدقائي الأطفال في محافظة قنا * والقليل جدا من هذه اللعب ، خصوصا تلك التي تمثل أشكالها آلات موسيقية ، فقد حصلت عليها من الباعة الجوالين في مناطق وسط القاهرة . وسنقوم بتوضيح ذلك بالتفصيل في البطاقة الخاصة - ببيانات كل نموذج .

أما نماذج لعب الأطفال المتحفية - أي تلك المجموعات المعروضة في المتاحف ، « المصري - القبطي - اليوناني - الاسلامي » ، وكذلك المجموعه الخاصة بالباحث « وين رايت » التي كان قد اقتناها من إحدى قرى محافظه سوهاج وأودعها المتحف الاثنوجرافى بالقاهرة فلن نقوم هنا بتناولها ، على الرغم من ادراكنا للاهمية التي تعنيها دراسة تلك النماذج المتحفية التي تبرز اهتمام الانسان المصرى بلعب الأطفال الشعبية منذ بدء تاريخنا الحضارى ، واستمرار هذا الاهتمام عبر الحضارات والعصور المتتالية (الفرعونى - اليونانى - الرومانى - القبطى - الاسلامى) فمثل هذه الدراسة تنقى الضوء على نشأة وتطور هذه اللعب ، وتتبع عمليات الاضافة والحذف التي تعرضت لها خلال مراحلها المختلفة حتى وصلت الينا فى شكلها الحالى .

نعرض هنا - بعض النماذج مما أبدعته العقاية الشعبية فى مجال لعب الأطفال وسيكون تصنيفنا لهذه النماذج على أساس الخامات التي صنعت منها اللعبة ، ونوع الحركة التي تؤديها كل لعبة ، والأصوات التي قد تصدر نتيجة لهذه الحركة .

نموذج رقم ١ :

اللعبة : مجموعة من الدمي الفخارية .

(رحاية - جمل - عروسه)

مكان الاقتناء : قرية دنفيق ، مركز نقادة محافظة قنا - ١٩٨٣ .

وصف اللعبة : يتكون هذا النموذج من وحدتين ، الأولى على هيئة حمار كالنموذج رقم « ٢ » إلا أن رأسه ثابت وتوجد في الفراغ الذي بين رجليه الأماميتين عجلة أما من الخلف فتتصل به عربة تسير على عجلتين .

الزخارف : حددت ملامح وجه الحمار باللونين (الأحمر « الحلاوة » والأخضر) أما الجسم فمنقط باللونين وتميزت العجلة بمساحات واضحة .

الأداء : تسير العربة على العجلات الثلاث عندما يدفعها الطفل .

المقاسات : الارتفاع ١١ سم العرض ١٨ سم سمك الحمار ٢ سم طول ضلع مربع العربة ٨ سم - قطر العجلة الامامية ٣/٥ سم الخلفية ٥/٥ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : العتبة - القاهرة - ١٩٧٦ .

الحصول على النموذج : الشراء .

السعر : ١٠ قروش .



نموذج رقم ٤

اللعبة : دمية على هيئة امرأة .

الغلبة : طين محروق (فخار) .

وصف اللعبة : عروسة من الطين المحروق على شكل امرأة .

الزخارف : استعاض الفنان عن وضع تأثيرات باللون بعمل تأثيرات بالحفر الغائر حدد بها ملامح الوجه والسرة .

الأداء : ثابتة .

التشكيل : باليد .

المقاسات : الطول ١٨ سم

العرض : ١٠ سم

السمك : ٤ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : نجع الشيخ على - مركز نقادة - محافظة قنا - أغسطس ١٩٨٣ .

الحصول على النموذج : اهداء من فاطمة مصطفى على الشهيرة بـ « بطاطا » وهي صانعة النموذج .



نموذج رقم ٥

اسم اللعبة : دبور .

الخامات المصنوع منها : خشب - خيط دوبارة أو « قيطان » .

وصف اللعبة : شكل مخروطي أو كمثرى من الخشب مثبت به من أسفل مسمار حديدى .

الزخارف : لا يوجد .

التشكيل : بطريقة الخروط .

الأداء : عند اللعب يلف الصبي خيط دوبارة حول كل جسم اللعبة مبتدئاً من أسفل وعند دفعها الى الأرض ينفصل عنها، الخيط فتظل تلف حول نفسها مدة طويلة .

المقاسات : الطول ٧ سم القطر ٣/٥ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : الدراسة - القاهرة - ١٩٨١ .

الحصول على النموذج : الشراء .

ملحوظة : يسمى هذا النموذج فى بعض المناطق « نحلة » وكانت تصنع - فى صورتها الاولى من (نواة الدومة : نقاية ثمرة الدوم) .

نموذج رقم ٦

اللعبة : جمل

الخامة : طين محروق (فخار) .

وصف اللعبة : دمية على شكل جمل ذى سنم .

الزخارف : باللون الأزرق « الزهرة » وتمثل بالنسبة للنموذج الأيمن شكل جريد النخل وفى الأيسر خطوط بسيطة .

الأداء : ثابت .

المقاسات : نموذج أ الأيمن :

الطول ١٣ سم

العرض ١٢ سم

السبك ٥ سم

نموذج ب الأيسر

الطول ١٣ سم

العرض ١١ سم

السبك ٥ سم

التشكيل : باليد .

مكان وتاريخ الاكتفاء : قرية دنفيق مركز

نقادة - محافظة قنا - أغسطس

١٩٨٣ .

الحصول على النموذج : اهداء من محمد

مسعود صانع النماذج .

الملاحظات : وحدة الجمل من الرموز الشعبية

الشائعة نجدها فى الرسوم الجدارية

للمنازل وعلى الأكلبة الشعبية وتطرز

على حواف الطرح الخاصة بالسيدات ،

وهى تذكرنا بالمحمل أما الزخارف

توحى بشكل جريد النخل فهى تشي

بما يحتله النخيل من مكانة خاصة

لدى الرجل الشعبى .

نموذج رقم ٧

اللعبة : عروس تركيب جملا .

الخامة : طين محروق (فخار) .

وصف اللعبة : دمية على هيئة عروس مثبتة

على ظهر جمل .

الزخارف : لا توجد .

الأداء : ثابتة .

المقاسات : الارتفاع ١٦ سم

العرض ١٥ سم

السبك ٨ سم

التشكيل : يدوى .

مكان وتاريخ الاكتفاء : نجع الشيخ على -

مركز نقادة - محافظة قنا سبتمبر

١٩٨٣ .

الحصول على النموذج : اهداء من فاطمة

على الشهيرة بـ « بطاطا » وهى صانعة

النموذج . وهى تبعة مقابل ٥ أو ١٠

قروش أو مقابل رغيف من الخبز

الشمسى .

الملاحظات : العروس التى تركيب الجمل من

العناصر المرتبطة بالبيئة الشعبية ، فقد

كانت العادة أن تزف العروس الى

بيتها فى هودج محمول على جمل .

نموذج رقم ٨

اللعبة : طبل « دربكة » ،

الخامات التى صنعت منها : النموذج الأيمن

« أ » فخار - ورق .

النموذج الأيسر « ب » : فخار - جلد

- شريط به شرائيب .

وصف اللعبة : نموذج مصغر للعبة الكبيرة
الشائعة فى الريف .

الزخارف : النموذج «ب» مطلى باللون الأحمر
وعلى محيط اليد ثرة يوجد شريط
قماش به شرائب حمراء .

الأداء : تصدر اصوات عند الدق عليها باليد .

المقاسات : النموذج « أ » الطول ١٥ سم

القطر ١١ سم .

النموذج «ب» الطول ٢١ سم .

القطر ١٣ سم .

التشكيل : على الدولاب الخاص بتشكيل
الفخار .

مكان وتاريخ الاكتناء : نموذج « أ » -
الفسطاط - القاهرة ١٩٨٣ .

نموذج «ب» - الحسين - القاهرة
١٩٨٠ .

الحصول على النموذج : بالشراء ، سعر « أ »
١٠ قروش ، «ب» ٢٥ قرشا .

نموذج رقم ٩

اللعبة : ربابة .

الخامات : عصا من الخشب - سلك - « علبه
صلصة » صغيرة مستديرة - ورق -
عصا من الجريد - خيط .

وصف اللعبة : نزع كل من جانبي اللعبة
ويغطى واحد منهما بورق أما العصا
فمثبتة فى ثقبين فى اللعبة ومشدود
بين طرفيها سلك .

وقوس الربابة عبارة عن عصا من
الجريد مشدود عليها وتر .

الزخارف : ألوان مائيه حمراء على يد الربابة
والقوس .

الأداء : تصدر أصوات عند احتكاك وتر

القوس مع السلك المثبت على جسم
الربابة .

المقاسات : الطول ٤٣ سم .

قطر العلبه ٥/٥ سم .

السلك ٤ سم .

مكان وتاريخ الاكتناء : بائع جوال - شارع
هدى شعراوي - القاهرة ١٩٧٦ .

كيفية الحصول على النموذج : الشراء .

السعر : ٢٥ قرشا .

نموذج رقم ١٠

اسم اللعبة : طيلة .

الخامات التى صنعت منها : عصا من الجريد
- علبه صفيح صغيرة مستديرة - ورق

- خيط خرز أو حبات « ذرة » .

وصف اللعبة : علبه فى حجم « علبه التونة »
مفرغة الجانبين ومكسوة بالورق ومثبت
بها ويمر من ثقبين فيها العصا وعلى كل
من جانبيها قطعة من الخيط تنتهى
بخززة أو حبة ذرة .

الزخارف : ألوان مائيه حمراء - خضراء -
صفراء ورسوم بسيطة تلقائية .

الأداء : عند تحريك العصا باليد لليمين
واليسار يندفع الخيطان فتدق الخرزتان
على الصندوق المجوف فتحدثان صوتا .

المقاسات : نموذج « أ » طول العصا ٢٦ سم

القطر ٩ سم .

سمك العلبه ٢ سم .

نموذج «ب» طول العصا ١٩ سم .

القطر ٦/٥ سم .

سمك العلبة ٣/٥ سم .

نموذج « ج » طول العصا ٢٠ سم .

القطر ٨ سم .

سمك العلبة ١/٥ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : نموذج « أ » - مولد السيدة زينب ١٩٨٣ .

الحصول عليه : بالشراء ١٠ قروش .

نموذج « ب » مولد الامام الليثي ١٩٧٩ .

الحصول عليه : بالشراء ٥ قروش .

نموذج « ج » شارع المعز القاهرة ١٩٨٥ .

الحصول عليه : بالشراء ٥ قروش .

نموذج رقم ١١

اللعبة : آلة موسيقية « صفارة » .

الخامة : غاب .

وصف النموذج : على هيئة الصفارة ذات الثقوب الستة المستخدمة للعرز عند الكبار .

الزخارف : أشكال هندسية مرسومة بطريقة « الحرق » وبعض السلوك .

الاداء : تصدر أصوات عن طريق النفخ فيها، وتختلف هذه الأصوات عن طريق الثقوب التي يمر منها الهواء .

المقاس : الطول ٣٥ سم .

القطر ٢ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : بائع جوال في منطقة « الحسين » القاهرة ١٩٧٨ .

كيفية الحصول عليها : بالشراء .

السعر : ١٥ قرشا .

نموذج رقم ١٢

اللعبة : آلة موسيقية « مزمار » .

الخامة التي صنعت منها الآلة : الغاب .

الوصف : مزمار مزدوج وهو نموذج للمستوى الخاصة بالعازفين الكبار ذات الاثنى عشر ثقبا .

الزخارف : نقوش متعرجة مرسومة بطريقة الحرق .

الاداء : تصدر أصواتها عن طريق النفخ .

المقاس : الطول ٣٥ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : الواحات الخارجة - الوادي الجديد ١٩٧١ .

الحصول عليها : الشراء .

السعر : ٢٥ قرشا .

نموذج رقم ١٣

اسم اللعبة : أراجوز .

الخامات التي صنعت منها اللعبة : خشب - سلك - لولب - جيس - اسفنج صناعي

- قرصان من الصفيح .

وصف اللعبة : دمية على شكل أراجوز يمسك بيديه قرصين من الصفيح .

الزخارف : الرأس مغطاة بقطعة من الفراء أما الثياب فمن الاسفنج الأحمر والأصفر وملامح الوجه حددت باللون الأسود .

الاداء : عند الضغط على جسم « الاراجوز » يتحرك لولب متصل باليدين فتصفقان

وينتج عن ذلك صوت مع تلامس
القرصين .

المقاسات : طول النموذج ٢٥ سم .

عرض الجسم ٦ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : مولد الحسين -
القاهرة - ١٩٧٩ .

الحصول على النموذج : بالشراء .

السعر : ١٥ قرشا .

نموذج رقم ١٤

اللعبة : طائر .

الخامات التي صنع منها : ورق - جيس -
أستك .

وصف اللعبة : جسم الطائر عبارة عن ورق
ملفوف محشو بالجيس ومثبت به
جناحين وذيل من الورق كل منهما
على شكل مروحة وبه نتوء لربط
الأستك .

الزخارف : ألوان مائية اخضر - أحمر - حلاوة ،
- أصفر .

الأداء : عند دفع الطائر مع الإمساك بطرف
الأستك يتحرك الطائر الى أعلى وإلى
أسفل ناشرا جناحيه وذيله .

المقاس : طول جسم الطائر ٢٦ سم .

عرض الجناحين ١٧ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : مدينة المنيا ١٩٨٥
أغسطس .

الحصول على النموذج : بالشراء .

السعر : ٥ قروش .

نموذج رقم : ١٥

اللعبة : سبت وحصالة .

الخامات : بالنسبة لنسبت الخامة هي الخوص
اللامع .

الحصالة من الصفيح .

وصف اللعبة : نموذج مصغر للسلال
الشائعة ، أما الحصالة فهي علبة من
الصفيح بها فتحة مستطيلة لاسقاط
النقود .

الزخارف : على دائرة محيط الحصالة توجد
نتوءات بارزة .

مكان وتاريخ الاقتناء : مقابر « قرافة » مدينة
أطسا - الفيوم ١٩٧٨ .

الحصول على النموذج : بالشراء .

السعر : السبت ٥ قروش

الحصالة ٥ قروش

نموذج رقم ١٦

اللعبة : فرقة موسيقية .

الخامات : ورق مضغوط (الورق الخاص بتغليف
الأجهزة والمكينات) .

وصف اللعبة : قاعدة مثبت عليها ثلاثة تماثيل
لرجال يكونون فرقة موسيقية يقوم
أحدهم بالغناء ، والثاني بالضرب على
الدف ، والثالث بالعزف على الناي .

الزخارف : ألوان مائية حددت بها ملامح
الوجوه .

الأداء : ثابتة .

المقاسات : طول ضلع المربع ١٥ سم

ارتفاع التمثال ١١ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : دكان بشارع علوى
- باب اللوق - القاهرة ١٩٧٨ .

ملاحظات : تلقائية التعبير والحس الابتكاري
هي ملاحظتنا الخاصة بهذه اللعبة .
فهنأ لم يقف الفنان عند حدود الخامات
البيئية التي ألفها بل فكر في استغلال
خامة جديدة وجدت تحت يده .

الحصول على النموذج : صنعها - الطفل سيد
أحمد - ١٠ سنوات ليهدئها لي عندما
لم يتيسر لي اقتناء واحدة .

نموذج رقم ١٨

اللعبة : عروسة قطن .

الخامات المصنوعة منها : قماش - قطن
للحشو - قماش ملون للجلباب .

وصف اللعبة : نموذج بسيط على شكل
فتاة من القماش المحشو بالقطن ترتدي
جلباباً أزرق .

الزخارف : حددت ملامح الوجه بالقلم
الرصاص والصفائر من الشعر الطبيعي

المقاس : طول العروسة ٢٠ سم .

مكان وتاريخ وكيفية الاقتناء : دميتي الخاصة

نموذج رقم ١٧

اللعبة : برباخ « مروحة » ، .

الخامات : جريد نخل - ورق .

وصف اللعبة : عصا من الجريد في أعلاه
ورقة على هيئة مروحة ملفوفة الأطراف
الزخارف : ألوان فلوماستر .

الأداء : عندما يجري الطفل ممسكاً بطرف
العصا يندفع الهواء داخلها فتدور .

المقاس : طول العصا ٣٠ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : المنيا ١٩٨٥ .

موال

بديعة الحسن ، واخذه الجبان ، وراضيه بيه

وقالولها كلام .. قالت : وراضيه بيه

وحابولها الحنظل المر قالت : وراضيه بيه

الله ينعللك يابا . : اللى انت السبب فالحظ.

اديتنى لواحد جبان م العشا بيثام ويخط.

وحتى قاضى الشريعة ، لم علم الورق ولاخط.

وقالت الحلوة : ده وعدى وراضيه بيه . . .



إعداد:

محمد حسين هلال

مؤتمرات فنون البوادي المصرية بالعريش

شهدت مدينة العريش بمحافظة شمال سيناء في الفترة من ٨ : ١٢ ديسمبر المؤتمر النوعي الأول لثقافة وفنون البوادي المصرية تحت اشراف ورعاية جهاز الثقافة الجماهيرية ، انطلاقاً من الاهتمام المتزايد بحركة الفواكلور والفنون والآداب الشعبية في مختلف أنحاء مصر ، والتي تشهد مداً جديدة في تلك الآونة على اصدعة متعددة .

ركز في كلمته على عدم بعد سيناء عن مصر ، وأشار الى أن هذا البعد والعزلة كانا في الماضي ، لكن ربط سيناء بساقي محافظات جمهورية مصر العربية يجرى على قدم وساق لتبادل المعرفة والخبرة من أجل مصر ، ونوه في كلمته بالجهود الجادة لمعهد الفنون الشعبية ، وجهاز الثقافة الجماهيرية على أرض سيناء الشمالية ، ورحب بالأساتذة المشاركين في

وقد ناقش المؤتمر عدداً من الأبحاث ذات الاتصال الوثيق بفنون البوادي المصرية من آداب شعبية وفنون تشكيلية وعادات وتقاليد . وقد وصل عدد الأبحاث المقدمة الى ثمانية عشر بحثاً ما بين دراسة الى بحث ، الى تقرير ميداني أو مرجعي .

وقد افتتح المؤتمر والمهرجان السيد اللواء/ محمد منير شاش محافظ شمال سيناء الذي

هذا المؤتمر . وتحدث الأستاذ الدكتور / عبد المعطى شعراوى رئيس جهاز الثقافة الجماهيرية الذى ركز فى كلمته حول الطابع الخاص لكل محافظة ، ومن هنا فإن إقامة مهرجان للبوادى للمرة الأولى على أرض الفيروز قد أقيم ليستمر ويتواصل فى سنوات ومؤتمرات قادمة ، وهو مطلب حيوى ليعم المناطق الصحراوية فى مصر ، والوطن العربى عامة .

وتحدث الأستاذ الدكتور / أحمد على مرسى ، عميد المعهد العالى للفنون الشعبية ، ورئيس المؤتمر فبدأ حديثه بالمثل الشعبى القائل « إلى يحبك يجيلك ع القدم ماشى » متطلقا من حب سيناء ذلك الجزء العزيز من أرض الوطن ، وأشاد بما لاقاه المعهد من ترحيب فى زيارته الميدانية على أرض شمال سيناء ، وأشار الى عدد من الدراسات التى يقوم بها المعهد العالى للفنون الشعبية والجامعة فى محاولة لتغطية مجالات الدراسة والبحث فى مصر ، وخصوصا فى هذا الجزء العزيز على قلب كل مصرى .

وكذلك ما تقوم به الثقافة الجماهيرية من دعم للفنون الشعبية واهتمام بمبدعيها فى مختلف محافظات مصر منذ أرسى ذلك الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس عندما تولى مسؤولية الثقافة الجماهيرية فى نهاية الستينيات . كما أشار الى الدفعة الكبيرة التى لقيتها الفنون الشعبية ، وما حظيت به من احترام ، ورعاية . أبان الفترة التى تولى فيها الأستاذ الدكتور سمير سرحان رئاسة قطاع الثقافة الجماهيرية ، وأشاد باستمرار هذا الدعم والرعاية اللذين تحظى بهما الفنون الشعبية على يد الأستاذ الدكتور عبد المعطى شعراوى رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية ، والزعماء العاملين فى إدارة الفنون الشعبية .

وأكد الدكتور مرسى فى نهاية كلمته على الحاجة الى تثبيت موعد هذا المؤتمر ليكون لقاء عالميا وفنيا يعقد سنويا .

وقد انقسمت جلسات المؤتمر الى جلستين ، واحدة صباحية وأخرى مساءية . رأس الجلسة الأولى الأستاذ الدكتور أحمد مرسى ، وضمت الجلسة الأولى ثلاثة أبحاث :

الأولى : ثقافتنا الى أين ؟! للأستاذ الدكتور

عبد الحميد يونس ، عرضت الورقة لمفهوم الثقافة باعتبارها القوام الانسانى الذى يضم جميع الخبرات والمهارات التى يحصلها الفرد طوال حياته ، وأنها أوسع مجالا من التعليم التقليدى . كما أكد على أن الاهتمام بالتأورات الشعبية، يعد تصحيحا لمفهوم الثقافة والتراث وأن هذا هو الرد الوحيد على ما يحدث الآن من فرض أشكال ثقافية وفنية ممسوخة أو لا تمت لنا ، دون أن تكون جزءا من تراثنا ، أو معبرة عن ثقافتنا ، وأن مثل هذا اللقاء يؤكد أن الدعوى الى الاهتمام بفنوننا الأصيلة ، وابداع الشعب العريق المتواصل قد أثمرت وأن المستقبل سيكون أفضل ، خاصة أننا لا يمكن أن نهمل دور الثقافة عامة والفنون خاصة ، والفنون الشعبية على نحو أكثر تخصيصا فى الحث على الانتاج ، والحفز على الاجادة ، وتعميق الوعى بالذات ، وبالعالم من حولنا .

وقد دار البحث الثانى (الثقافة الشعبية التشكيلية فى المجتمعات البدوية) للأستاذ / محمود النبوى الشال ، حول أن رسالة الفنون الشعبية لا تقوم على المهارة وحدها ، بل للفنان الشعبى دوره فى الثقافة وتشكيل الوجدان أيضا .

وفى اشارته الى العلاقة بين البدو والفنون الشعبية ، خلص الى أن انتاج الفن البدوى ليس نقلا فقط كنقل الطبيعة بصورة مباشرة ، بل ان ذات الفنان البدوى تدخل فى عمله .. ككل فنان - مما يفسر سر تعدد وجمال الفنون البدوية التشكيلية . أما بحث (موسيقى البدو فى مصر) للأستاذ / فرج العنترى فركز حول دق ناقوس الخطر لما يحدث لتراث سيناء الموسيقى والغنائى من

ودار البحث الثاني (الانثروبولوجيا والمردود الشعبي) للأستاذ عبد الوهاب حنفي حول التأكيد على خصوصية نمط السكان في الواحات ، مفرقا بين أنماط ثلاثة : النمط البدوي - النمط النيل - النمط الواحاتي . ومن ثم راح يؤكد على تميز السكان داخل الواحات نفسها من قرية لأخرى ، لدرجة القول بتميز كل قرية عن الأخرى في اللهجة والزي والثقافة والفنون ، وقد ذهب الى هذا المدى لتأكيد فكرته حول النمط الواحاتي والخلط السائد بينه وبين النمط البدوي مما حدا ببعض المتناقشين الى المداخلة معه فيما ذهب اليه ، وان اتفقوا معه في التفرقة بين الأنماط السالفة .

كما كان لحضور الأستاذ / محمود الزيودي المستشار الثقافي بسفارة المملكة الأردنية الهاشمية بالقاهرة والباحث الفولكلوري وبعض الباحثين المحليين من العريش أبعد الأثر ، في إثارة مجالات تكاملية متنوعة في الحوار ، وقد حرص الجميع على الاشتراك في كافة الندوات والمناقشة مما زاد من حرارة الحوار نظرا لتخصص الكثير منهم وانتمائهم لأصول بدوية .

وفي الجلسة الثانية قدم الأستاذ الدكتور / عبد الغنى الشال بحثا حول (الفخار الشعبي في مصر) وقدم موضوعه من خلال تحديده لمجموعة من السمات يتميز بها الفخار الشعبي : السمة الجمالية - السمة الوظيفية وأخيرا السمة الرمزية التي تتضمن بعدا رمزيا من خلال الشكل الخاص لكل قطعة . وتدور دراسة (أساليب الحفاظ على التراث الفخاري والحزفي في الأقاليم الصحراوية بمصر) للدكتور / محروس أبو بكر عثمان حول محاولة اكتشاف جماليات الشكل وتناسبها في (قلة السبوع) من خلال تكبير شكل القطعة بنسب متفاوتة ومختلفة وباستخدام منهج التحليل البنائي، والمنهج النفسي تبين له أن هذا الشكل ليس الا ذريعة استخدمها الفنان لاجراج أحاسيسه وجزء كبير من لا شعوره

مسخ وتشويه وادعاء نسب من جانب اسرائيل ، منطلقا في تحذيره من القول المأثور (اذا أردت أن تعرف شعبا فاستمع الى موسيقاه) .

وقد تحدث الأستاذ / فرج العنتري عن الدراسات السابقة لجميع الموسيقى والغناء في سيناء على قلتها وأهمها : -

مسح اسرائيل لسيناء في حوالى مائتي ساعة من ١٩٦٨ - ١٩٧١ مع نسب الآلات الموسيقية والغناء الى تراثهم !؟

واستعرض في النهاية ما أمكن جمعه من ماثورات البدو في ألوان الموسيقى والرقص الشعبي والآلات ، منوها الى قيمة وأهمية التوصيات التي تتخذ لانقاذ ما يمكن انقاذه .

وفي الجلسة الثانية المسائية من اليوم نفسه دارت أبحاث الندوة حول بحثين هما (ملامح الرقص البدوي في سيوة) للدكتورة ناهد عبد المعطى التي قدمت دراسة وصفية لملامح الرقص الشعبي في تلك الواحة ، بينما قدم الأستاذ / محمد الشال بحثا حول (الطب الشعبي البدوي بين الثبات والتغير) مطبقا دراسته على مجتمعات ثلاثة : بدو مطروح - بدو الدرعية بالسعودية - بدو سيناء ، من خلال مجموعة من العلاجات المستعملة منذ مئات السنين . وفي جلسة الثلاثاء ١١/٩ قدم الدكتور / محمد حافظ دياب دراسته حول (نسق الوشم عند بدو سيناء) وأشار الى النقص الواضح في مثل هذا النوع من الدراسات على أهميتها . وقد عالج الدكتور / حافظ دياب الوشم عبر مجموعة من المستويات : المستوى اللغوي - المستوى التشكيلي ، اضافة الى مستوى الدرس الاجتماعي له . وفي النهاية قدم مجموعة من نماذج وتصميمات الوشم التي تمثل المعرفة الرمزية للعالم الذي يعيش فيه البدوي مؤكدا أن علاقة التاريخ والجغرافيا تتبدى واضحة في نسق الوشم عن طريق تلك الرسومات .

أيضا . وفي الجلسة الأولى من يوم الأربعاء ١٠/١٢ قسّم الأستاذ / علي كامل الديب خواطره حول (سيناء ٠٠ الرحلة) حيث عرض مجموعة من اللقطات والمشاهدات التي تتميز بالصبغة الأدبية لفنان يسجل ما يراه

ثم قدمت الفنانة / سوسن عامر بحثها حول (عادات وتقاليد الزواج في سيوه) مع تدعيم هذه الورقة بالصور الفوتوغرافية والشرائح الملونة ، والتسجيل الصوتي . وفي الجلسة نفسها عرض الأستاذ / سمير جابر دراسته حول (الرقص البدوي بين عرب الشرق وعرب الغرب) وقد استعرض في بحثه أهم الرقصات عند كل من طرفي الدراسة مع رصد لأوجه الاتفاق والاختلاف ، وإن رجح سمات الاتفاق لكثرتها ووضوحها . ثم قدم أسلوب تدوين الأداء الحركي في الرقص الشعبي ، وهي طريقة علمية مثل أسلوب التدوين الموسيقي ، ورموز التدوين الصوتي للحروف ، وقد أخذ المؤتمر توصية بمحاولة تدوين الرقصات الشعبية بتلك الكيفية العلمية . في الجلسة الثانية من اليوم نفسه قدمت الدكتورة / ليلى علام دراستها حول (الصباغات البنائية لأشكال الوشم) فعرضت لظاهرة الوشم عبر العصور وعند تحليل نسب تشكيل الوشم وجدت الباحثة أنها تخضع لصباغة بنائية قائمة على ما يعرف باسم المستطيل ذو النسبة الذهبية ، واكتشفت أن هذا الفنان رغم الفطرة والتلقائية التي تصبغ عمله إلا أنه قد خطط رسوماته وتصميماته دون أدنى إخلال بتنظيم الاتزان والتنظيم ، ومراعاة قانون النسبة والتناسب في الشكل دون حاجة لدراسة النظريات الرياضية المختلفة .

ويلي ذلك بحث (كيف نقرا نصا بدويا) للأستاذ / صلاح الراوي الذي قدم فيه قراءة لثلاثة نصوص بدوية من خلال أضواء ما حول النص من وظائف اجتماعية ، إلى أعراف وتقاليد تحكم هذا السلوك أو ذاك في إطار من المضامين الثقافية للنص موضع الدراسة . تلك المضامين التي تفسر مختلف الأبعاد

السياسية والاجتماعية ، وفي النهاية أكد على تأصيل عدد من المصطلحات والتعبيرات التي ترتبط بالمجتمع البدوي في مطروح .

وفي اليوم الأخير للمؤتمر الخميس ١١/١٢/٨٦ ضمت الجلسة مجموعة من الأبحاث ، بدأت بدراسة (مساكن البادية) للباحثة وداد حامد والتي قدمت فيها دراسة لنمط المسكن عند البدو الرحل في منطقة الساحل الشمالي الغربي في مصر ، وقد دعمت الباحثة دراستها بمجموعة غير قليلة من الصور الفوتوغرافية والشرائح الفيلمية الملونة .

ثم تجيء دراسة (مجالس التحكيم العرفية بين الفلاحين والبدو) لكاتب هذا المقال وقد فرقت الدراسة بين نوعين من المجتمعات من حيث الضبط الاجتماعي ، وأقامت نوع من التمايز بين العرف والتقاليد لما يسود هذين المصطلحين من خلط . وقد دارت الدراسة حول مجتمع قروي : الرقة الغربية بمركز العياط ومجلس (القضا العرفي) هناك ، وبين مجتمع بدوي : قبائل أولاد علي بالساحل الشمالي الغربي ، في (ميعاد العرب) في درايب أولاد علي . وقد أوضحت الدراسة الإجراءات الشكلية لكلا المجلسين مع عرض لأنواع المشكلات والعقوبات التي تترتب عليها ، مع محاولة تلمس أصل هذه المجالس ، وبيان العلاقة بين سيطرة هذه القواعد التقليدية وبساطة الحياة وحجم الجماعة ، والاعتبارات التي يتم على أساسها الحكم . والوسائل القسرية التي تملكها هذه المجتمعات لتضمن بها تنفيذ أحكامها وعدم الخروج عليها .

ويجىء دور الدراسة المهمة عن أساليب الحفاظ على التراث الشعبي الصحراوي للأستاذ / صفوت كمال الذي لم يتيسر له الحضور لظروف صحية ، فعرض الباحث صلاح الراوي النقاط الرئيسية في الدراسة والتي دارت حول رصد تنوع أساليب الحياة في الأقاليم الصحراوية ، ومن ثم تنوع أشكال الحياة فيها بما يتوافق مع الواقع الجغرافي ومعطيات الطبيعة في البيئة مع عدم اغفال البعد

التاريخي للموروثات الثقافية التي تشكل مكونات التراث الشعبي . وقد أكدت الدراسة على أهمية الحفاظ على الإبداعات الشعبية لا بهدف الحفاظ على الشكل فقط ، ولكن بهدف الكشف عن مصادر هذا الإبداع والحفاظ عليها ، واعتبر ذلك هدفا علميا وقوميا في آن .

وقد أوردت الدراسة مجموعة من العناصر التي تضمن الحفاظ على التراث الشعبي في الأقاليم الصحراوية المصرية .

وفي النهاية قدم الأستاذ / سعد عبد المجيد بحث (الماثورات الشعبية في الوادي الجديد) والذي أوضح الصلة بين الماثورات الشعبية والتاريخ في الوادي الجديد ، وذهب في هذا الأمر الى حد اعتبار الماثورات الشعبية كطبقات تراكمية دالة على الأجناس والأمم التي مرت أو استوطنت واحات الوادي الجديد من خلال الأنواع الأدبية الشعبية التي استعرضها كالأغاني والمواويل والأمثال والألغاز والحكايات الشعبية (الحكاوى) التي يرددها الناس هناك .

ومما يحمد لهيئة تنظيم المؤتمر ان مهرجان الرقص الشعبي قد أقيم مواكبا أعمال المؤتمر - وليس العكس - حتى أن الدعوة الموجهة تحول هذه المعنى ، وقد أقيم بجوار هذا معرض للتراث البدوي ضم مجموعة قيمة من مقتنيات المحافظات التي تضم أعدادا كبيرة من البدو ، والذي استمر طوال أيام المهرجان ، كما أقيم معرض تشكيلي لبعض الفنانين المهتمين بفنون البدو مثل الفنان علي دسوقي والفنان أحمد الرشيدى .

والجدير بالذكر أن عروض الرقص الشعبي قد تميزت بالبساطة والتلقائية ، وتنتمى الى حد كبير لتراث البيئة ومعبرة عنها ، وخاصة عرض فرقة الواحات البحرية الذي شهد المشاهدين وبهرهم وباحكامه وتلقائيته في آن بقيادة الفنان محمد حاكم ابن الواحات وبفضل الاخراج المتميز للفنان عبد الرحمن الشافعى . وكذلك كان الأمر مع عروض فرق

شمال سيناء التي قدمت عرضا متميزا معتمدا على استلهم فنون شمال سيناء ، ومحافظة على الطابع الفريد لهذه البيئة الفنية وكذلك فرق مرسى مطروح وجنوب سيناء والوادي الجديد ، وقد أضفى حضور الدكتور / فاروق التلاوى محافظ الوادي الجديد لجلسة المؤتمر الأخيرة وجلسة التوصيات لمسة خاصة تحمل الكثير من معاني المشاركة الايجابية .

واختتم المؤتمر بكلمة من الأستاذ / سعيد مهتاز أحد مواطني العريش والذي يقوم بجمع مواد الفنون الشعبية في شمال سيناء ، وقد تحدث عن تجربته والمعوقات التي تصادفه . ثم كانت كلمة السيد اللواء محافظ شمال سيناء الذي شكر المؤتمر وتحدث حول جهود المحافظة في إبراز الصورة الحقيقية لفنون البادية في شمال سيناء .

وتجئ كلمة المشاركة من الدكتور / فاروق التلاوى محافظ الوادي الجديد الذي يشجع بحق كل محاولة من محاولات جمع التراث الشعبي في مصر ، وخاصة على أرض الوادي الجديد ، ويدعمها .

وكانت كلمة الختام من الأستاذ الدكتور / عبد المعطي شعراوي رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية الذي تحدث حول فكرة المؤتمر والأبحاث المقدمة ، وعرض للتوصيات التي كانت على النحو التالي : -

أولا : توصيات عامة .

ثانيا : توصيات خاصة .

ثالثا : توصيات اضافية .

أولا : ١ - ضرورة اشراف جهاز الثقافة الجماهيرية على صياغة دليل للعمل الميداني بهدف جمع وتوثيق الفنون الشعبية ليكون مقدمة لعمل معجمي في مجالات فنون البوادي .

٢ - التوصية بأن تؤكد مناهج التعليم في مصر ، بدءا من التعليم الأساسي على تعميق التنوع الفني في مجالات الفنون الشعبية المتعددة ، وخاصة فنون البوادي .

٣ - قيام كل من أكاديمية الفنون والجامعات ومراكز البحث بالتنسيق مع جهاز الثقافة الجماهيرية بهدف تشجيع البحوث الميدانية الجماعية فى مجالات الفنون الشعبية .

٤ - التوصية بأن تولى أجهزة الاعلام اهتمامها نحو نشر الفنون الشعبية بكل أشكالها .

٥ - يستنكر المؤتمر التشويه الأجنبى المتعمد والمستمر للمأثور الشعبى العربى ، وخاصة السينماوى والفلسطينى ، كما يدعو الى ضرورة دحض هذه الافتراءات وكشف مراميها أمام المحافل والهيئات الدولية المختصة .

ثانيا : ١ - التوصية بأن يعاون جهاز الحكم المحلى عبر امكاناته المادية بتيسير مهام القائمين على عمليات الجمع الميدانى .

٢ - مناشدة السلطات المحلية فى مناطق البادية بتقديم المساعدة لمواصلة انشاء وتطوير المتاحف الاقليمية .

٣ - ضرورة اهتمام جهاز الثقافة الجماهيرية بعمل أرشيف تدوين نغمى وحركى لمختلف الرقصات الشعبية الداخلية فى نطاق نشاط الجهاز .

٤ - التوصية بانشاء وحدات بحوث للمأثور الفنى والأدبى فى المناطق الصحراوية تتبع مركز دراسات الفنون الشعبية ، بكمبها بسيناء ، وأن يتولى هذا المركز وضع وتنفيذ البرامج التدريبية للكوادر التى ترشحها المحافظات أو مديريات الثقافة .

٥ - دعم قصور وبيوت الثقافة فى مختلف المواقع ، وبالأذات فى مناطق البداوة عن طريق عمليات الجمع الفولكلورى الميدانى وتوثيقه طبقا لدليل العمل الميدانى المقترح .

٦ - التأكيد على استمرارية انعقاد المؤتمر سنويا باحدى المناطق الصحراوية على أن يتم اعلان تشكيل لجنة دائمة تقوم بمهام التجهيز المسبق للمؤتمر التالى .

ثالثا : ١ - التوصية بأن يقبل المعهد العالى للفنون الشعبية خريجي الجامعات الحاصلين على تقدير غير جيد حتى يمكن زيادة أعداد هذه الكوادر .

٢ - التوصية بأن تدعم الثقافة الجماهيرية المركزية أجهزة الحكم المحلى لاقامة متاحف متخصصة للفنون الشعبية التشكيلية .

نصوص من الموال الشعبي ★

جمع : عبد العزيز رفعت عبد العزيز

مر الطبيب يوم ، ع المبلى ، ولا صبراش (١)

بيكن ، ودماه سماح من جنبه ، ولا صبراش

قال الطبيب : يانامس ده مطعون بالحب..

لاحربه ، ولا صبراش (٢)

مانا (٣) قلتاك : ياعين كفى ، عن مشي الردى (٤) ...

وانكفى

نزلت دموعي على خدي .. ملت كفى

ياخسارة ياعين ... قلقانة ولا صبراش

* * * *

دارى آسايك ، واطهر يافتى لطفك

ونزه النفس ، وارخى الهم عن كتفك

لو كنت مالك ختام المالك فى كفك

ده جرى القلم ، غصبن عن أنفى

وعن أنفك

(١) ولا صبراش ، أى غير صابرة ، كما تعنى أيضا غير قادرة على الصبر ، والمبلى أى المبلى وهو الذى يكابد أمرا جللا لا حيلة له فيه .

(٢) ولا صبراش ، هنا تتكون الكلمة من مقطعين هما « صاب ، رش » والرش هو ما يستعمل فى بنادق الصيد والحطوش ، وبنادق الصيد أصوب لكمال المعنى واستقامته ، والكلمة بذلك تعنى أنه غير مصاب برش حتى تسيل دماؤه .

(٣) مانا . ما أنا . ومعناها ألم أقل لك يا عين اتقطعى وكفى عن كذا وكذا كما هو واضح .

(٤) الردى . أى غير الأصيل من كل نوع ، وقد تستعمل بمعنى الردى أو السوء فى سياق آخر .
(★) الرواية : يوسف ابراهيم حسن - كفر الزيات - أبج - ١٩٨٥

by the mind of the community, besides the reflection of this upon individuals' behaviour and their self expression, through a plentiful group of texts.

A prominent cultural and artistic event occurred. It is the first «Festival and specific conference for the arts and the culture of deserts, held in Areesh, in north Sinai from December 6th to 15th.

The writer **Mohammad Hilal** gives a description of the most important subjects dealt with in those conference and festival, which the Mass Culture administration and the governor of North Sinai assisted in

their success. A number of distinguished scholars contributed to them. Troops for folk dance and singing from seven governorates exhibited their shows, which attained a great success.

The magazine starts a new endeavour by giving a group of folk documented texts in this issue, to be available to scholars and students. This task was entrusted to **Mr. Salah Al Rawi** who presents, in this issue, a group of folk poetical texts, known as the art of «Waw» which is common in Upper Egypt, among people, who still recite them, and through them they express their feelings and relations.

this inspiration does not aim at the maintenance of those elements as they are, but this is essentially a complicated operation, aiming at revealing the creative abilities of the people, without being shut in a seashell.

Dr. Aly Zein Al Abedin gives a study about the Nubian 'popular 'jewellery 'and their symbols' putting stress on the importance of popular jewellery and the methods of fashioning them to recognize the they bear many characteristics of the environment and the society which produces them, as well as its symbols and beliefs. In his study, he puts stress on jewels which are presented on the occasions of betrothal and wedding. He enumerates these jewels and their uses. He also points out to the interest of the Nubian community in gold jewellery, in particular, because they are, in their opinion, connected with purity.

Zeinab Abdel Fattah gives a study about «the profession of saddle makers, in which she sheds light on this profession which is forgotten and neglected. She gives a historical survey of saddle making and its motives, as well as its connection with other professions, such as weaving, metal work, spurmaking and tanning. She pointed out to the connection between all these professions and the dominant customs in every period.

She reveals that all these saddles bore, since ancient times, symbols, indicating the rank of the Knight and the horse. She showed the condition of this profession in Egypt, especially in the Fatimid period, in which the rulers took interest in this profession and they used to decorate their saddles, some of which were made of pure gold and silver. Special cupboards were set apart for them.

In this issue a special space is set apart for the child and the childhood.

Widad Hamid wrote a study about «Children's toys between importation and inspiration». In her article she deals with a question and says that the Egyptian market is full of toys, which are not the product of the Egyptian culture and this endangers the creative spirit of the Egyptian and Arab child, which inspires the tradition, and observes the requirements of the environment in fashioning the popular toys. The writer Widad, enthusiastically proves that the Egyptian child still makes toys from the local simple raw materials. She presents models of these toys and calls those who are interested in the child's culture to find a way for inspiring its elements, in order to present toys that suit the Egyptian child and contribute to the maintenance of harmony between him and his environment and community. In the same time they support his cultural constitution and assert his existence.

In an introduction to establish the originality of the study of the relation between folklore and the philosophical treatment of its various question **Dr. Ahmad Ali Morsi** give his study about the question «Time and

Man in the Egyptian folklore and his vision concerning the dimensions of man's consciousness of time in folk societies, as this consciousness cannot be separated from his self-consciousness, and consequently this consciousness is in the first place among the elements constituting man's intuition in arts and letters. The characteristics of this consciousness appear in the formes of folktales, in singing the various folk legends, in singing the «mawwals» and in reciting the folk proverbs, as well as in the texts of elegies.

Dr. Morsi dealt with the main aspects of time, as shown in these folk kinds and studied the relation between these elements and the world of man's experience and existence, as portrayed by folk culture stored

vious proofs which demonstrate the mode and language of the Iliad and the Odyssey by Homer, as well as some classical literary writings, which prove that they actually emanate from different sources. These artistic immortal epics stand at the mouth of a river of a deep-rooted oral poetical-tradition, with many tributaries

He therefore studies the elements of this performance in the two above mentioned epics (the text, the narrator and the audience), to give a clear picture for the effectiveness of this performance. He compared this with the oral epic narratives in Africa to give us a general picture for a (presumably) oral epic society in order to bring near to our minds the picture of the Homeric Society in Ancient Greece.

Dr. Nasr Abu Zeid's study about «Puzzles, their function and linguistic structure» relies on the linguistic approach as a way of revealing the characteristic of the puzzle's structure and consequently revealing the characteristic of its function, which distinguishes it from other kinds of folk forms such as the witty saying, the proverb and other forms.

This study, though it is brief, is a leading one in this field, which lacks heed and stress .. Hence we recognize its value, on the one hand, and the method used by Dr. Nasr, on the other. He is of opinion that the puzzle's function is to incite astonishment, besides enjoyment, which is realised by finding out the solution. In his opinion astonishment is connected with meditation and it is a call for thinking over the puzzle and attaining the right solution. He sees that this composite function is realised through a linguistic means, which philologists call «confusion». He points out, here, that obscurity of language which may be noticeable in puzzles or in some of them, is not a real obscurity but an intentional

one, based on a kind of a tacit agreement between the one who says the puzzle and the recipient. The pleasure of finding out the solution and enlightenment is realised for the sake of the recipient when he reveals the indicative and constructive obscurity of the puzzle. He also asserts the communicative function of the puzzle and the effect of this on its structure and function. **Mr. Safwat Kamal**, who is at the head of the second generation, after the generation of the pioneers such as Dr. Abdel Hamid Yunis, Dr. Sohir Al Kalamawi, the late Dr. Abdel Aziz Al Ahwani and the late Ahmad Rushdi Saleh, deals with a disputable subject, owing to its fecundity and vitality, i.e. «**Inspiring elements of folklore in the modern artistic creation**».

From the beginning he defines the nature of the problem, which can be crystallised, in the fact that many works of modern artistic creation, relying on folkloric elements and subjects, do not comply with theoretical bases, from which they emanate, or origins, on which they are based. Consequently the problem remains unsolved in the field of criticism, as well as in the field of the dialogue between artists themselves, and the Scholars, who are of opinion that the materials of folk creation are a fertile field for revealing the characteristics and constituents of the Egyptian culture. In this connection he points out to the fact that our Arabic tradition and the world tradition too include many subjects, inspired from folklore, in the course of ages. It is enough to look into the works of Al Asma'i, Al Gahiz, Alkalkashandi, Al Asfahani, Ibn Khaldoun and others to discover the effects of the roots of this interest.

Mr. Safwat Kamal puts stress on a group of standards which distinguish inspiration, such as the cultural continuity in artistic creation and stability and change in folk creation. He finally concludes that

in the good earth remains, flourishes and yields fruits for people. Hence we made a point of giving this issue bears number 18, because we do not start from a vacuum. Thus the spirit of folklore of this deep-rooted people which calls for continuity and integrity, is realized.

This issue contains various studies which deal, of course, with folklore questions. In this issue, which we took care of presenting some professors of whom we are proud, and whom the folklore won and who became more enthusiastic and interested in it than ever.

Dr. Kasim Abdo Kasim is a distinguished professor specialised in historical studies and interested in social history and the history of ordinary people, and thence came his interest in folklore and, in particular, the folk legends which Dr. Kasim considers as historical documents on which the historian can rely and the validity of which is agreed upon by the scholars.

In his study about the historical characters in «**Al Zahir Beibars**» legend **Dr. Kasim Abdo Kasim** deals with the echo of the folk legends as a reflection of the historical reality during this period full of successive events, both on the internal and external levels. He says that the folk artist formulates again the characters in the above legend in such a way that they serve, the social and cultural goal of the legend. The folk artist stresses the role of the ordinary man, so long ignored by history and neglected by historians. Among the characters dealt with in the legend are those of the Mongol leaders who invaded Bagdad, as well as the character of Saladdin. He says that the folk artist is not a historian and he deals with the characters, places and incidents to serve his artistic goal only. Shagaret Al Durr, for example in this legend is treated as the daughter of the Abbassid caliph Al

Muktadi Billah and a legal ruler of Egypt. The legend portrayed «**Almalik Al Saleh**» as a just ascetic ruler. Another character dealt with in the legend is that of Ezzeddin Aiback who was a hostile mortal enemy of Al Zahir Beibars. The folk legends are a reflection of history and they give attention to historical characters who played a great role to fulfil the people's dream.

The study of **Dr. Shawki Abdel Kawi** combines his specialization in history and that in folklore. It provides us with a part of our folklore, represented in the celebrations performed by the Egyptians in their feasts and in their public and private festivities, in the period that preceded the Ottoman conquest

In his study, Dr. Shawki points out to the fact that the Egyptians, belonging to all sects, used to participate in the various feasts and different festivities such as the Feast of the Martyr, celebrated by the Christians, and the Persian New Year's Day. He describes the Great Festival celebrated on this occasion, and the comic Play performed by the «**Prince of the Persian New Year's Day**», as well as the celebration of the «**Nile Increment**», those celebrations performed when people go on a pilgrimage and when the «**Mahmal**» goes to the Holy Lands. In addition he spoke about the celebrations performed on the occasion of Ramadan, the Lesser Bairam and the Greater Bairam as well as the celebrations performed on the occasion of Prophet's Birthday, which are accompanied with many manifestations that still remain.

In his study about «**the Oral technique of the epic singer**» **Dr. Ahmad Etman** deals with the question of the sounding performance in ancient literature, which was, on the whole, oral and audible and not written or read. He gives a group of ob-

THIS ISSUE

«AL-FUNUN AL-SHAABIA»

This issue of «AL-FUNUN AL-SHAABIA» magazine comes after a long absence. The magazine resumes its pioneering role in establishing the scientific interest in our folk tradition, through collecting, classifying and studying.

Those who followed up this magazine from its beginning may be delighted to know that much of what it called for had been realised on both the Egyptian and Arab levels. In the magazine our distinguished Professor Dr. Abdel Hamid Yunis called for the establishment of the High Institute for Folklore Studies, within the frame of the Academy of Arts to play its role in indicating the originality of folk studies on the one hand, and preparing the specialists who can undertake the task of collecting and studying the folk data on the other .. The High Institute for Folk Lore Studies was established in 1981.

This magazine called for studying the folk traditions in Arab Universities, as the majority of these universities, except Cairo and Ein Shams Universities, did not admit the importance of these studies. It is noteworthy, however, to say that the studies of folklore are common place in almost all the Arab Universities and are held in great respect.

The magazine called also for the establishment of a pan-Arabic centre for Arabic folklore and local centres. Many local centres came into being in most Arab countries. A nucleus of an Arabic centre, including seven Arab States, i.e. The centre for the Folklore of Arab Gulf States, based in Al Douha in Quatar, appeared. It is seeking to attain the goal for which the magazine called. Those, who are interested in folklore cannot ignore the pioneering role played by this magazine among the specialised magazines, and this culminated in the continuity of issuing the Iraqi «Al Turath Al Sha'bi» magazine and the appearance of the Jordan «Al Funun Al Shabia magazine (no longer published), in addition to «Al Mathourat Alsha'bia» magazine issued by the Centre of Folklore in Arab Gulf States. No one can deny the influence of this magazine in the fact that Arabic magazines of high levels have been interested, during the period in which it was not published, in setting apart a space for folk studies, such as «Alam Al Fikr» (Kuwait) which dealt with folklore questions in several issues.

All this was realised over the last ten years at the end of which the magazine ceased to be published : But the good Seed

Then there are the detailed summaries in English of the articles and studies so as to enable the non-Arab scholars to be acquainted with this kind of scientific and artistic effort. This in turn, may result in comparative studies helping to discover the authenticity from one side as well as the different shades of acculturation, caused by meeting of different environments.

The need of publishing this Magazine remained strong and effective, because the intellectual public opinion kept feeling the necessity of expressing its self-identity. To-day, due to this public opinion this Magazine is republished to return back this cultural phenomenon which we can't dispense with, as we are convinced that folklore constitutes the bigger part of our ancient and continuous culture.

The Magazine «Folklore» when reappearing assures the value of our folklore tradition, and in the same time puts the positive steps forward in order to discover, collect, classify and study it. Besides, it presents it to those educated people who are not aware of it or who are considering themselves on a higher level than these traditions.

I am feeling a real, overwhelming joy in the moment when I have occasion to declare the re-publishing of this Magazine ; which is carrying out once more its important message to our cultural life. It is a real pleasure to me to share the feelings of the specialists in folklore particularly as well as those who are fond of it, or the creative artists and writers who are inspired by this «lore». It is their right that they record in this Magazine the fruits of their researches and the results of their thoughts, beside exposing the evidences and documents which present the characteristic features of the folk identity in the different environments and stages.

From my side. I shall take this occasion to continue my efforts in this domain by which and for which I live.

OUR MAGAZINE RETURNS

By Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis

We are no longer in need to define folklore, how to collect, classify or study it. This is, because culture in its general meaning is a human value, individual as well as collective.

From this idea was created the Magazine «Folklore» and its first number appeared in January 1965. It has positively fulfilled its mission becoming an outstanding part in a chain of our artistic and intellectual life. Many specialists and lovers of folklore contributed to issue it, therefore this Magazine became as a beating, alive heart of the Arabic society in general and Egyptian society in particular. Being not only the leading Magazine in the domain of folklore it also contributed to the establishment of the Institute of Folklore, Which realizes and deepens the scientific researches and by doing it prepares the following generations to discover the characteristic features of our authentic folk-lore.

All those specialized in our folklore remember this big interest arisen by the Magazine, its popularity and its usefulness. This is a fact documented by the amount of letters, that kept arriving to the Editor's office from readers as well as scholars from all over the world.

From my side, I assure that many specialists went on writing to me, since I was one of the contributors in publishing the Magazine and I was still receiving some of those letters even after the Magazine stopped to appear.

The interest in folklore in our Arabic world has spread, and new centres of folkloristic studies have been established in different Arabic countries. This realistic, alive initiative helped also to enlarge the humanistic studies by putting folklore in its suitable place among these studies.

Then, many specialistic Magazines appeared in different countries of the big Arabic world, as f.e. we mention here the Magazine «Al-Turath al-Sha'bi» In Iraq, «Al-Funun al-Sha'biya» in Jordan and «Al-Ma'thurat al-Sha'biya» in Qatar.

The most important functions of our Magazine are the documentation as well as the reports on field work realized by the group of researchers specialized in different branches of folklore as : customs and manners, literature and folkarts. It presents the documents and pictures, showing the characteristic features of the society, its structure and particularities.

THIS MAGAZINE

By Prof. Dr. Samir Sarhan

A high level cultural magazine is today re-born. It is designed to resume its pioneering role in acquainting Arab readers with our rich folklore and underlining its importance in our contemporary culture.

It is hardly a coincidence that a first issue is appearing in January 1987 when the first issue of the earlier magazine also appeared in January 1965. By re-issuing the magazine the general Egyptian book organization continues to pursue its policy of presenting the bright image of Arab Egyptian Culture. The magazine now joins a host of distinguished magazines published by GEBO in pursuance of this policy. May this magazine be an acceptable New-Year gift to all intellectuals. A whole generation of folklore specialists, at the level of the entire Arab nation, today owe their training to the earlier magazine.

We are eager therefore that the new magazine should maintain the character of the old one, its main task is to explore Arab and Egyptian folklore, even while recognizing international efforts in this field. One function of this magazine is therefore to maintain communication with various cultures. Apart from introducing these cultures, of course, another function is to publish scientifically documented texts to enable both scholars and creative writers to make use of them in research and original writing. Thus the magazine will be instrumental to the enrichment of our Contemporary Arab Culture.

If well received by our readers the magazine will gain a fresh impetus to continue its cultural service in a society that seeks to confirm its identity and continue its march down history for the building of man and human progress.

**A Quarterly Magazine, Issued By :
General Egyptian Book Organization
January - February - March 1987, Cairo**





Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Editorial Consultant :

Dr. Abdel-Hamid Yunis

Art Director :

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Nabila Ibrahim



لُعْب
الأطفال



Y



6



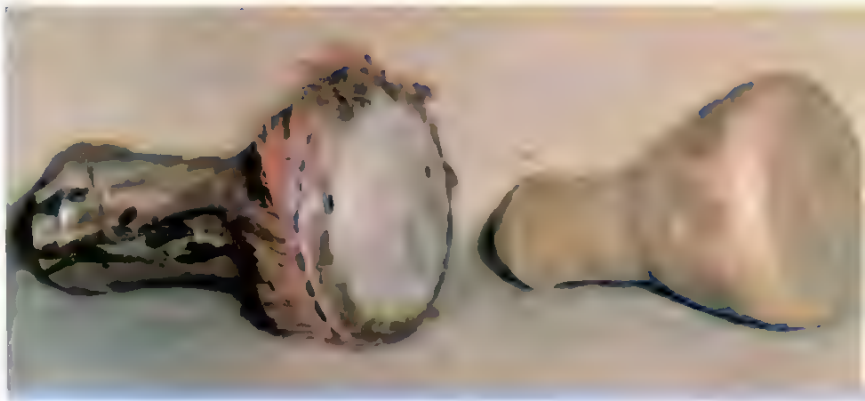
7



9



8



13



10



11



12



14



15



16



17



18



حرفة السروجية

شكل (٦) عباءة سرج حصان من الجلد الصل اللون ،
مقتنيات المتحف الزراعى بالقاهرة



شكل (٥) عباءة سرج حصان منسوجة يدوياً ،
مقتنيات المتحف الزراعى بالقاهرة



شكل (٨) شند من الصوف الملون لزومات السرج
محافظة الشرقية



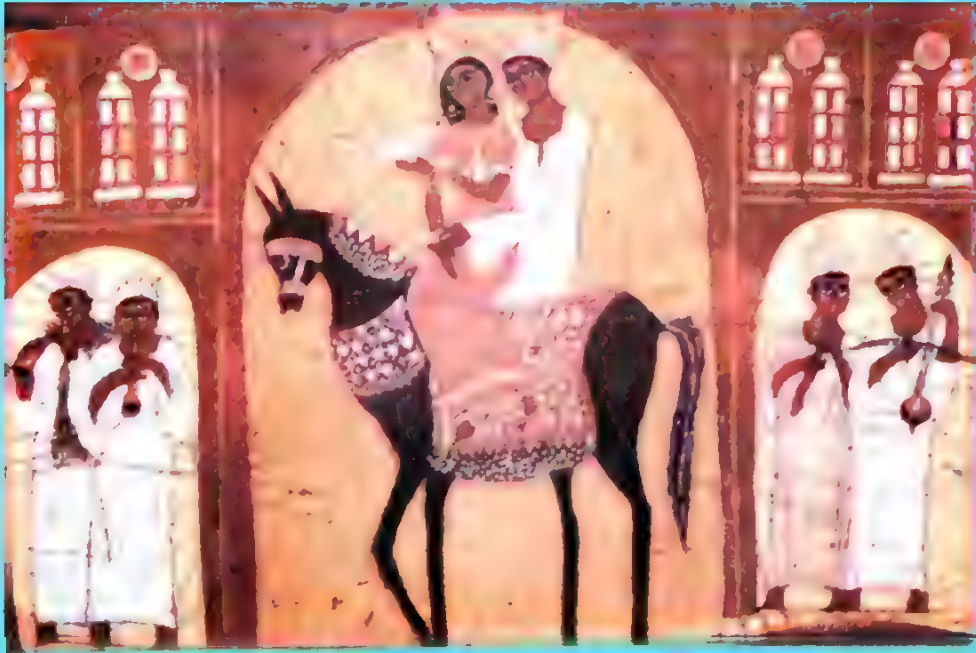
شكل (٧) لبد لزوم السرج من لباد أحمر اللون ،
مقتنيات المتحف الزراعى بالقاهرة

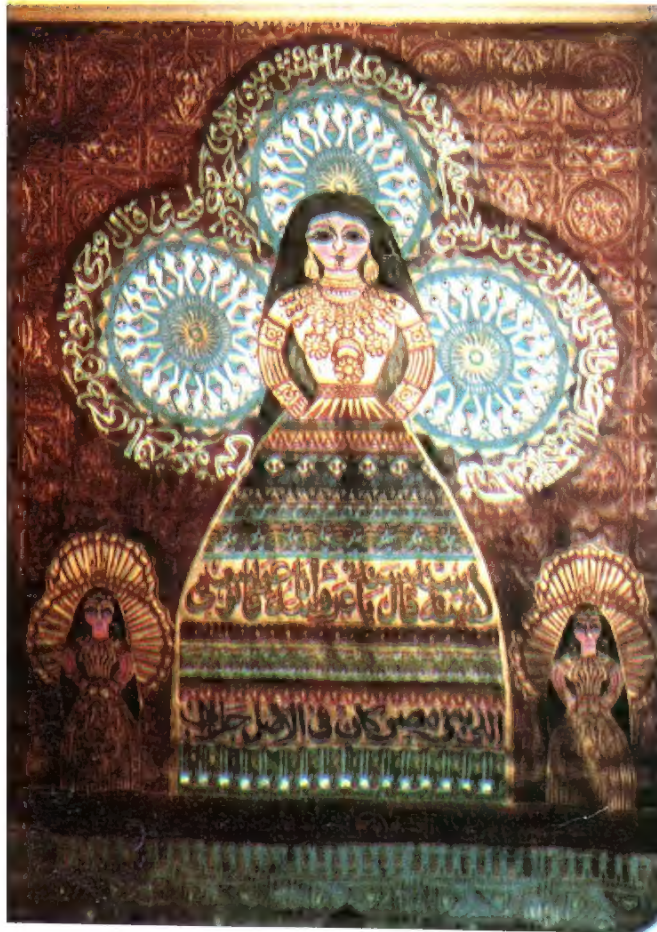


استلهم عناصر من الفولكلور في الابداع الفني
من معرض الفنون التشكيلية في مؤتمر ومهرجان الفنون الشعبية
بالاسماعيلية عام ١٩٨٥



من أعمال الفنان علي دسوقي





الزناقي خليفة وعروسة المولد من أعمال الفنان خميس شحاتة

لوحة راقصة من الحفل الختامي لمهرجان الاسماعيلية للفنون الشعبية





أزياء وحلى شعبية

من مؤتمر ثقافة وفنون
البوادي المصرية بالعريش
عام ١٩٨٦



قصر القطن بالاسكندرية من انشاءات شركة إيتال جروب

٩ شارع شجرة الدر - الزمالك - القاهرة - ج.م.ع.



ITALGROUP

